لويس غروس

ما لا يُدرك

النساء في حياة وأعمال فرانز كافكا وفرناندو بيسوا وتشيزاري بافيزي

ترجمة : د. زينب بنياية



لويس غروس

ما لا يُدرَك

النساء في حياة وأعمال فرانز كافكا
وفرناندو بيسوا وتشيزاري بافيزي

ترجمة: د. زينب بنياية
مراجعة: نهى أبو عرقوب

بيانات الفهرسة أثناء النشر
PT2621.A2612 2016
Gruss, Luis, 1953-
Lo inalcanzable: Las mujeres en la vida y la obra de Franz Kafka, Fernando Pessoa]
[y Cesare Pavese
ما لا يُدرَك : النساء في حياة وأعمال فرانز كافكا وفرناندو بيسوا وتشيزاري بافيزي / تأليف لويس غروس ؛ ترجمة زينب بنياية ؛ مراجعة نهى أبو عرقوب. - ط. 1. - أبو ظبي : هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، كلمة، 2016.
321 ص. ؛ 14,5 × 21 سم.
ترجمة كتاب : Lo inalcanzable: Las mujeres en la vida y la obra de Franz Kafka, Fernando Pessoa y Cesare Pavese
تدمك 978-9948-17-415-8
1- Kafka, Franz، 1883 -1924.   2- Pessoa, Fernando، 1888 -1935.
3- Pavese, Cesare، 1908 -1950.   4- المرأة في الأدب.
أ- بنياية، زينب.   ب- أبو عرقوب، نهى.   ج- العنوان.

يتضمن هذا الكتاب ترجمة الأصل الإسباني:
Luis Gruss
Lo inalcanzable: Las mujeres mn la vida y la obra de Franz Kafka, Fernando Pessoa y Cesare Pavese

كلمة KALIMA

www.kalima.ae
ص.ب: 2380 أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة، هاتف: 300 6215 2 971+ فاكس: 127 6433 2 971+

هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة
ABU DHABI TOURISM & CULTURE AUTHORITY

ما لا يُدرَك

أهدي هذا الكتاب

إلى ميريام بيركوفيتش وماريا إنكابو

الفهرس

«سيكون الأمر جوهريّاً جدّاً مثلَ الدخول في الموضوع نفسه، لكنه يعالج أمراً آخرَ»

ماثيدونيو فرنانديث

كلمة الكاتب

الباحثون عن الذهب جحافل، لكن، هل هذا كفيل بإثبات وجود الذهب؟ يحلِّق هذا السؤال كهاجس فوق هذه الدّراسة. لقد حاول كلٌّ من تشيزاري بافيزي وفرانز كافكا وفرناندو بيسوا من خلال حياتهم وأعمالهم، الإجابة عن هذا السؤال المحوري. وكان ثلاثتهم ضمن حشود الباحثين المُجدّة تلك، وقد شكّكوا في وجود الذّهب أو تلك السعادة المنشودة -أو كيفما شئْنا أن نسمِّيها-.

لم يكن انتقاء هؤلاء الكُتَّاب اعتباطياً. لم يستطع أيٌّ منهم الولوج إلى تلك الأرضية الثابتة التي عادة ما نسمِّيها الحقيقة، ولا أنْ يُنشِئ علاقاتٍ ثابتة مع الآخرين، ومع الزمن الذي عاش فيه، ومع الحياة بصفة عامة.

كان الوصول إلى النساء، تحديداً، أمراً شاقّاً بالنسبة إليهم، سواء على المستوى الجنسي (هذا إنْ كانَ ثمّة وجودٌ خالصٌ لهذا المستوى)، أو على المستوى العاطفي. لقد كان صعباً بالنسبة إليهم أن يجمعوا بين الحياة العاطفية والرسالة الفنية التي وهبوا أنفسَهم لها، في باعث واحد. ثمة شيء لا يمكن تحديده، لكنه هو ما منعَهم، على وجه اليقين، من أن يتأقلموا مع العالم بالطّريقة التي ربما كانوا يحلمون بها. كتبوا مئات الرسائل، قصصاً

طبعَتها سِيَرُهم الذاتية ويوميات طويلة وحميمية، مفعمة بالرغبة، بلحظات الإحباط، بالحب والوحدة. أسسوا علاقاتٍ تفسَّخت فيما بعد، حتى وإن كانوا قد تمكنوا، في بعض الأحوال، من التعايش مع آخرين بشكل عابر.

إن بحثي ينبع من هذه المعطيات، لكنه سرعان ما يتقدَّم نحو طُرُق الخطاب الرسائلي الوعرة والعلاقة مع الآخر ومكان المرأة والحب والأدب والموت.

إن كافكا وبيسوا وبافيزي لم يكونوا أشخاصاً غير فاعلين: لقد ألَّفوا نصوصاً ذات قيمة لا تُنكر، عشقوا، وعاشوا حياتهم بزخم كبير، وأحياناً كثيرة، عبَّروا عن ذواتهم بموجة من الرسائل النابضة، في انتظار العون أو النجدة. هل يا تُرى فشلوا في مسعاهم؟ هل يمكننا أن نَعُدَّ هؤلاء الرجال الملهَمين الذين أنتجوا أعمالاً مذهلة، أشخاصاً فاشلين؟

يؤدّي هذا الاستكشاف إلى أسئلة أخرى تتجاوز الحالات التي أُخِذت بالاعتبار. ما الذي كان، أو يمثِّل هنا «اللامُدرك»؟ أهو المرأة؟ أم الحياة؟ أم العالم؟ أم الحب؟ أم المرغوب؟ وأيُّ علاقة لهؤلاء الكُتَّاب الذين قرَّرتُ أن أركِّز على نصوصهم وأفراحهم وشجونهم بهذا البوْن المُفترض عن الهدف؟

كان لا بد من التفكير في خطِّ الأفق الهارب دائماً، فهو، باستمرار، الباعث لكل انطلاقة. فكّرتُ أيضاً في إمكانية موت الرغبة في اللحظة ذاتها التي تتحقق فيها. لكنني خلصتُ في النهاية إلى أنه، ما دمنا مسكونين بالفراغ، ونابذين بشكل قطعي وَهمَ وصولِنا إلى مكان ما، فقد تغدو قدرتنا على التمنِّي لا متناهية. إنّ هذا الفراغ اللامحصور ليس مطلقاً أبداً. فعادة ما يحمل في طياته لغزاً محفِّزاً يدعو إلى اكتشافه.

تدور هذه الدّراسةُ حول فكرة جوهرية: لا شيء يُدرَك بشكل مطلق، ولا حتى تِلك الأشياء التي ننالها بسخاء في بادئ الأمر ونحتفظ بها لبعض الوقت. ما من هدفٍ أبعد منالاً من الوصول إلى أقرب بلدة -كما يلمِّح كافكا في إحدى استعاراته-. يكفي أن نضع قدماً في شارع الوصول، لكي نتأكد من أنه ما زال أمامنا بعض الطريق حتى نصل إلى أول بيت. وهكذا بالنسبة لباقي الأشياء. ركَّزتُ بشكل خاص على النساء، لأني أرى فيهن صورةً ممكنة لما لا يُدرك، واستعارةً نموذجية لكل ما يُسعى إليه بتعطُّشٍ لا يُروى إلى المطلق: الحب، تحقيق الأحلام، متعة العيش والتعايش بامتلاء.

لكنّ ذلك المرغوب بشدة يتموقع دائماً قبل المُتوقَّع بقليل أو بعده. صحيح أنّه قد يتعذّرُ على النّساء أيضاً الوصول إلى الرّجال. إلا أن النتائج قد لا تكونُ على هذه الدّرجة من الاختلاف. إن المؤنث والمُذكر يتعاقبان بِغضِّ النظر عن البنية التشريحية. لكن، في جميع الأحوال، فإنّ هذا الكتاب يعالج أمراً آخر.

لقد تجسَّد أمامي شيء يتجاوز الصعوبات التي عرفها كلٌّ من كافكا وبافيزي وبيسوا ليعطيَ لحياتهم تجانساً أكبر. وما ارتسم هنا كتحقيق يكاد يكون سيرة ذاتية، تحوَّل في النهاية إلى نهر أوسع يفيض المرة تلو المرة. في هذه اللحظة، كان علي أن ألِجَ مياهاً مضطربة لكي أعرف لماذا شدّ هؤلاء الكُتَّاب أوتار أرواحهم، بحثاً عن حقل من الذهب، كان وجوده وما زال -على الأقل- أمراً مشكوكاً فيه. أعتقد أنهم، إذا كانوا رغم كل هذا قد مضوا بحزم، فلا بد من أن هناك سبباً ما. وإذا كان كثير من النّاس يستمرّ في الولع بما لا يُدركُ، هنا وهناك وفي كل مكان، فإنّ علينا أنْ نُسلِّمَ بهذا

الأمر الواقع. ثمة دوماً شيء ينقصُ وشيء آخرُ يحضر، حتى وإن كان على شكل سراب، ليعوِّض ذلك النقص. هناك، في الخلفية، باعثُ حياة، وموتٌ وعشقٌ وصمود. شيء من كل هذا ينبض -متهدِّجاً، لكن بإصرار- في هذه الدّراسة التي أستهِلُّها بهذه السطور.

ل. غ.



فرانز كافكا



فرناندو بيسوا



تشيزاري بافيزي

أيام عصيبة

«ثمّة ما هو أتعس من الإخفاق في تحقيق مُثُلكَ الخاصّة: أنْ تكون قد حقّقتها»

بافيزي

من تُراهم كانوا كافكا وبيسّوا وبافيزي؟ كيف عاشوا؟ من أحبوا ولماذا؟ ما رأيهم بأعمالهم وبالحياة التي من خلالها تشكّلت هذه الأعمال؟ كيف كانت العلاقات التي أقاموها مع أقربائهم وأصدقائهم منذ طفولتهم، ثم في السنوات التي تلتها؟ هل أثبتوا، لكونهم فنانين، تفوُّق ملَكَتهم أم أن الأمر اقتصر على الشهرة بعد وفاتهم؟ كيف كانوا ينظرون إلى ذواتهم؟ وإلى الآخرين؟

قد يتحوَّل الجواب عن هذه التساؤلات إلى ممارسة عبثيّة. إذ لا يوجد آخرُ قابل للمعرفة إلا بصفة جزئية، وتظل مع ذلك معرفة غير مؤكدة. إنّ حياة الآخر تتفلّتُ دوماً من الصيادين. تغدو البواعثُ الأخيرة غامضة، وبالكاد تبدو الشخصية المطارَدة كحيوان يُلمَحُ على أطراف الغابة عند الغروب، ثم يختفي بعد ذلك. وفي النّهاية، يكتفي المرء برسم تلك الخطوط التي تصله من الماضي مشوَّشة الملامح. وأقصى ما يمكن محاولته هو ترميم تلك الحيوات من خلال الظلال التي تعكسها تلك الصور المشوّشة[1].

مع وعينا الكامل بهذا الغموض -واتفاقنا أيضاً مع إشارة أوكتافيو باث Octavio Paz إلى أن السيرة الذاتية الوحيدة الممكنة لأيٍّ كاتب هي تلك المدوَّنة في أعماله-، فإنه سيكون من الملائم أن نعود إلى بعض اللحظات الحاسمة من حياة هؤلاء الرجال الذين يملكون نقاطاً مشتركة بينهم لافتة للنظر: عاش كل من كافكا وبافيزي حوالي أربعين سنة (الآن، بوسعنا أن نقول إنهما قد ماتا حقّاً في منتصف العمر) بينما بلغ بيسوا السابعة والأربعين من العمر. لم يتزوج أحد منهم ولم يرزق أطفالاً. وقد اقتصرت علاقاتهم العاطفية أحياناً كثيرة على تبادلِ خصبٍ لرسائل -تقطعه بالكاد لقاءات متفرِّقة-، بالإضافة إلى إشارات تلميحية في اليوميات الحميمية وفي مؤلفات الخيال الأدبي، سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

في جميع الأحوال، وحيثما تبدّتْ إمكانيّةٌ لحبٍّ بين اثنين، كانت هناك كلمات وأحلام أكثر من لقاءات حقيقية. أما الاتصالات الجسدية فكانت أقل، إذ جرى تفاديها أو احتقارها أو فصلها عن العاطفة، أو تجنُّبها مباشرةً، وبشكل متحفِّظ، بتغييبٍ مقصود أو لباقة غير مُجدية. لقد تحوَّلت مجرَّد فكرة العلاقة الإيروتيكية، عند الكُتّاب الثلاثة، إلى عنصر إشكالي، مطلوب بشدة في بعض الأحيان، لكنه مبطَّن في أغلبها. بطريقة أو بأخرى، كانوا يعثرون على ذلك الشيء الثمين، إلا أنهم لا يعرفون بعدها ماذا يصنعون به أو لعلَّهم يشكُّون بقيمته. وفي النهاية، يطغى الخوف فتتحوَّل المرأة إلى شيء مرغوب ومُهاب في الآن ذاته.

إنّ موضوع النِّتاج الأدبي لهؤلاء الكتّاب وانتشاره اللاحق ليس أقلَّ أهمية هنا، إذ أن في هذا الإطار أيضاً هناك مجازفة بالنجاح أو تدمير موهبة فنية وحياتية. باستثناء بافيزي، الذي تمتَّع بالشهرة والجوائز والتّكريم، عند نشر جزء مهمٍّ من قصصه ومقالاته وشعره، أمّا الآخران فقد كتبا بلا هوادة، لكنهما توفيا دون أن يريا أعمالهما أو الجزء الرئيس منها- منشوراً ومعروضاً. وحده بيسوا رأى أشعاره جُمِعَت تحت عنوان «رسالة»، منشورة في كتاب. أمّا كافكا -الذي كان معروفاً أكثر بقليل عند معاصريه- فقد أبدى ممانعته لطبع نصوص، كان يقرأها هو بنفسه عموماً في أمسيات أدبية شبه سرِّية. بعض قصصه -من بينها «التأمل» و«المسخ»- انتشرت في حياته. لكن باستثناء انبهارٍ واضح واستباقيّ من هنا أو هناك لملاحظ عابر، فإنّ هذه الكتابات مرَّت دون أن يكترث لها النقد في تلك الفترة.

قبل وفاة الكاتب التشيكي بقليل، أمَر في بنود وصيَّته صديقَه ماكس بْرود (الذي عرفه في محاضرة ألقاها هذا الأخير عن شوبنهاور) بأن يقوم بإتلاف مجموع مخطوطات حكاياته وقصصه ورواياته. ولن يحقِّق (بْرود) هذا الأمر، وكنتيجة لهذا الفعل -الذي انتقده ابن بلده ميلان كونديرا Milan Kundera في مقالته «الوصايا المغدورة»(*)- استطاع العالم أن يعرف

(*) يقول كونديرا: «أستغرب الدهشة التي يثيرها كونُ كافكا قد قرّر إتلاف أعماله. كما لو أن الكاتب لا يملك أسبابا لكي يأخذ معه في سفره الأخير نتاجه. قد يحدث، حقاً، في اللحظة التي يقوم فيها الكاتب بتقييم نتاجه، أن يكتشف أنه يكره كتبه. وألاّ يرغب أن يترك وراءه ذلك الأثر التعيس للفشل. ولعلك ستحتج بأن الكاتب مخطئ، وبأنه مستسلمّ لاكتئاب مرضي...لكنه هو الذي يوجد من خلال تلك المؤلفات داخل بيته، ولست أنت، أيها الصديق!».

ما الذي يحويه ذلك النِّتاج الضخم، الذي يكتمل باليوميات الحميمية وعدة رسائل إلى ميلينا Milena، وفيليسي Felice، وغريتي Grete ونساء أخريات أقل تأثيراً، كانت له علاقة بهن، على مرِّ حياته. كان هذا الموضوع (أي ذلك الطلب الذي قرَّر «برْود» عدم تنفيذه) مثارَ تأمّلات عدّة، يقول أحدها، ولعله الأحصف، إنّ كافكا كان يعلم أنه يستودع أعمالَه مَن لن ينفِّذ هذه الرغبة الأخيرة، بأي حال من الأحوال.

كان هؤلاء الكُتَّاب شهوداً على فترة حرب واسعة النطاق. شهد كلٌّ من كافكا وبيسوا اندلاع الحرب العالمية الأولى، أمّا بافيزي، الذي نُفِيَ إلى كلابريا Calabria لمدة سنة، -نظراً لارتباطه العارض بالمقاومة المناهضة للفاشية- فقد عانى ظروف الحرب الثانية. إنّ معايشة حربٍ ما هي تجربة معبِّرة في حياة أي شخص، لا سيما إن تعلَّق الأمر بأشخاص لديهم حساسية عالية تجاه المحيط الذي قُيِّض لهم أن يعيشوا فيه. في إشارة مباشرة إلى كافكا، سجّلَ خورخي لويس بورخيس Gorge Luis Borges، ملاحظة حول هذا الظرف، في تقديمه لرواية «أمريكا»:

«لا أحد يستطيع أن يتجاهل أن التاريخَيْن اللذين يحدِّدان حياة فرانز كافكا يشملان أحداثاً معروفة: الحرب الأوروبية الأولى، وغزو بلجيكا، والهزائم والانتصارات، ومحاصرة الأسطول البريطاني للامبراطوريات المركزية، وسنوات المجاعة، والثورة الروسية التي كانت في البدءِ أملاً كبيراً -ثمّ آلت إلى الحكم القيصريّ-، ثمّ الانهيار، واتفاقية

بريست-ليتوفسك ومعاهدة فرساي، التي ستقودُ إلى الحرب الثانية (...). وقد كان قدَر كافكا أن يحوِّل الظروف والاحتضارات إلى حكايا»[2].

حلقة براغ

ذات صباح، كان كافكا (1883–1924) برفقة صديق، ينظر إلى ما حوله، من نافذة بيته بـ «ألستادتير رينغو» Alstadter Ringo، وهو اسم ساحة المدينة العتيقة لمسقط رأسه، براغ. من هناك، أشار إلى مدرسته القديمة حيث أنهى دراسته الثانوية، وإلى الجامعة التي درس بها الحقوق والمبنى الذي كان يوجد به مكتبه، ثم بعد قليل، رسم بإصبعه في الهواء دائرة ليست بالكبيرة، وقال لرفيقه: هذه الحلقة الصغيرة تشمل كل حياتي[3].

قليلة جداً هي المناسبات التي ذهب الكاتب فيها أبعد من هذا المنعطف المرتجف. هناك، داخل تلك الحدود، عاش أربعين سنة وأحد عشر شهراً، إلى أن مات بداء سُلِّ الحنجرة، في مشفى بِفيينا. في المُجمَل، لم يقضِ خارجه أكثر من خمسة وأربعين يوماً. رأى البحر في ثلاث مناسبات فقط، ظل عازباً، وإن كانت تُنسَب إليه علاقات عاطفية مع خمس نساء أو ست، أو سبع على أكثر تقدير، إذا ما أضفنا اسم المراهِقة سلمى، ابنة مفتش البريد التي ارتبط بها لوقت قصير. التزم بالزواج في ثلاث مناسبات: مرتين مع الموظفة البرلينية فيليسي باور -التي تعرَّف إليها في بيت «بْرود»-، ومرة مع السكرتيرة البراغية، جولي ووهريزك Julie Wohryzek. لكن في اللحظة

الأخيرة، وفي جميع الحالات، انسحب من المسرح مختاراً، مثل بافيزي، عذابَ العُزلةِ المُغوي.

صحيح أنّ كافكا، في أواخر أيّامه -وبعد الحب المضطرب وشبه الأخوي، الذي عاشه مع ميلينا جاسينسكا Milena Jasenska – عاش مدة ستة أشهر مع دورا ديامنت Dora Diamant، وهي يهودية برلينية في التاسعة عشرة من العمر، كان ينوي الزواج بها، لكنّ الأمر لم يتحقق، إذ أن موته المُبكِّر قد رَبح الجولة.

على هامش محاولات التقرُّب هذه، كان يختلفُ كثيراً إلى بنات الهوى (خصوصاً في سني شبابه)، وتتجلّى هذه المعلومة من خلال قراءة يومياته. إنّ هذه العادة، التي تكاد تكون إدماناً لديه- وقد خلقت له الكثير من الصراعات الجوانيّة-،تبدو مرتبطة عنده -بالمقابل بالدنس الذي يعزوه تحديداً إلى الاتصالات الجنسيّة ذات الطابع العاطفي.

ترك كافكا بعد وفاته، حوالي أربعين نصاً نثرياً، تسعة منها يمكن تصنيفها كقصص: «الحُكْم»، «الوقَّاد» (التي ستصبح فيما بعد جزءاً من «أمريكا»، رواية غير مكتملة، كبقية الروايات الأخرى)، «المسخ»، «في مستوطنة العقاب»، «تقرير إلى أكاديمية»، «العذاب الأول»، «امرأة صغيرة»، «فنان الجوع»، «جوزفين، المغنية» و«بلدة الفئران». بالإضافة إلى ذلك، ألَّف حوالي 3400 صفحة، وهي تدويناتٌ ما بين يوميات ومقتطفات أدبية، من بينها ثلاث روايات: «أمريكا»، التي سبق ذكرها، و«المحاكمة» و«القلعة»، وقد حُوِّل بعضُها إلى أعمالٍ سينمائيّة (مِثلُ النسخة الرائعة من «المحاكمة» التي قدَّمها أورسون ويلس Orson Welles)، وبعضها الآخرُ إلى مسرحيات.

من العالم الحقيقي، كما يقال، لم ير كافكا إلا القليل، اللهمَّ إلاَّ إذا حسبنا عمَله الثابت في مؤسسة التأمين ضد حوادث العمل ببراغ كذلك. تمثّلتْ المُهمّة التي كان يؤدّيها في هذه الإدارة في معاينة الأضرار التي قد تسبِّبها الآلات للأشخاص. كان مطالَبا بتقديم لائحة جردٍ مفصَّلة عن مختلف الفظاعات. ذات مساء، إثْر عودته من المؤسسة وبعد أن قضى يوماً كاملاً مع عُمّال قد بُترَت أطرافهم، قال لبْرود، بمزيجٍ من الحيرة والرّوح الفوضويّة: «يأتون بوداعة ليرَوا إذا ما كنَّا نستطيع أن نَفعل شيئاً من أجلهم، بدلاً من تدمير المؤسسة وإتلاف كل شيء».

ليسوا عادلين أولئك الذين يتصوَّرون كافكا ذاك المعذَّب والسوداويَّ دائماً. فقد عاش الرجل لحظات من الفرح والضحك والرغبات والمتعة. كان يمارس السباحة والرياضة والتجذيف، كان يعمل، وكان يتشمس عارياً في حديقة بيته أو بالقرب من النافذة، فقد كان مؤيداً لمذهب العري كفلسفة حياة. كما كان يزور حانات براغ، وإن كان بشكل متقطِّع، حيث يشربُ ويتحدث إلى أرواح تائهة كروحِه. وتعويضاً عن هذا الإسراف ربّما، صار نباتياً ومن أنصار المذهب الطبيعي(*).

ركَّز في قراءاته على ديكنز Dickens، سويفت Swift، غوته Goethe، فلوبير Flaubert، تولستوي Tolstoi ودوستويفسكي Dostoiesvsky، وكان

(*) يروي برود، في هامش لصفحةٍ من «اليوميات» التي جمعها، أن كافكا كان دائماً مهتما بالعلاج الطبيعي: «وقد اختبر جميع أنواعه: الأكل النيء، النباتية، حمية المازدازنان Mazdazdan، فلسفة العري، الرياضة ورفض اللقاح».

نظامه، ساعة الكتابة، صارماً إلى أبعد حد. عند انتهائه من العمل في المكتب (من الثامنة صباحاً حتى الثانية بعد الظهر)، كان ينام قيلولة طويلة، من 15 إلى 19,30، ثم يتجوّلُ مدة ساعة تقريباً -وحيداً أو برفقة أحدهم-، ويتناول العشاء مع والديه، ثم يبدأ بالكتابة حوالي الحاديةَ عشرة مساءً. وكان هذا النشاط يمتدّ أحياناً إلى ساعات متأخرة من الليل..

الفتيات

لقد بدا كافكا، خلال فترة شبابه ونضجه، منسجماً مع المبادئ الاشتراكية ومدافعاً دوماً عن «التضامن الفوريّ» مع المهمَّشين. حضر اجتماعات مع اللاسلطويين التشيك. حتى أنه أعدّ مشروعاً لمجتمع متقشِّف يتألف أساساً من عُمّال فقراء. وهكذا يمكن أن يُنظَر إليه كمثقَّف تقدُّمي، حسب التسميات المعاصرة: رجل متقشِّف، مرهَف، شديد الرغبة بالنساء، لكنه في الوقت نفسه، يتصور التعامل مع أجسادهن كشيء مُشين، أو لعله «عقابُ سعادةِ وجودنا معاً»، كما عبَّر عن ذلك لإحدى عشيقاته. لقد جعلت التجربة الأولى في بيت للدعارة الكاتبَ يستنتج أن الاشمئزاز والفُحشَ عنصران ملازمان للجنس.

يجب ألّا تخدعنا الفظاظة الظاهرية لهذه التعليقات. فعلى الرّغم من نظرة كافكا المضطربة للحب -والتي تظهر واضحة في العديد من القصص- إلا أنه كان يجد الأمان مع الفتيات. وفي هذا كان يشبه الكثير من الرجال الذين يمضون في الحياة باحثين في المرأة، ربّما، عن بديل متجدّد لصورة الأم.

ولعلنا هنا نتَّفق مع فرويد عندما يشير إلى أن كل معركة أوديبية يخسَرها المرءُ في البيت، يحاول حسمها خارج أبوابه[4].

كانت الفتيات عند الكاتب، على ما يبدو، وسيلة شائقة للهرب من تأثير سلطوية الأب، ذاك القاسي والبغيض، هيرمان كافكا Hermann Kafka، الذي كان يحتقر موهبة ابنه الأدبية. فقد بحث الكاتب في العالم الأنثوي عن قوّة موازنة للفحولة الأبوية المستبدة. إلا أن هذا الأب قد ساهم لاإرادياً في تشكيل نتاج أدبي وُظّف على الدّوام في مواجهة القيود التي كانت الأقدار تفرضها عليه. كان كافكا يحسُّ دائماً بأنه وحيد، ومذنب من دون حتى أن يعرف ما هي أخطاؤه، مُنتظراً عقوبات رهيبة على ذنوب كان عليه في نهاية المطاف أنْ يرتكبها، ليبرِّر لاحقاً، تلك السّياط التي لا مفرَّ منها. إن نظرَتَه إلى نفسه تشي بإحساس بالخذلان لا يخلو من التبجح. ويتجلّى هذا الأمر أكثر عندما يقارن نفسه بالأشخاص الذين يُفترَض أنهم واثقون وسعداء ومحقِّقون لذواتهم.

«ذاك الذي يبدو لنا كمواطن نموذجي، ذاك الذي يبحر، والزبد أمامه وأثرُ السّفينة وراءه، أي وسط مدّ واسعٍ حوله، مختلفاً تماماً عن الرجل الذي يشقُّ الموج بأربعةَ ألواح ترتطم ويُغرِقُ بعضها البعض (...) ذلك السيد والمواطن ليس أقل عرضة للخطر، هو أيضاً. لأنه هو وما يملك، ليسا شيئاً واحداً، بل اثنين. ومن يحطِّم الرّابط الذي يجمعهما، سيحطِّمه هو أيضاً. ولا شكّ أننا، ومن نعرفُهم،

لا يمكن التعرف إلينا في هذا الجانب لأننا نبقى مختفين تماماً. نحن ومن نعرفهم. أحس أنني أتردّدُ إلى الأعماق أكثر من اللّازم»[5].

وفقاً للمعايير المعاصرة، فإن كافكا يمثّل الصورة النموذجية للشخص الفاشل. من المهم تذكُّر هذا النعت الأخير، لأن بافيزي أيضاً وظّفه مراراً للحديث عن نفسه، في يومياته الحميمية وفي الرسائل. تتعدد الظروف، لكن ليس بإمكاننا أن نعزل أيّاً منها عن النتاج الهائل الذي كان هذا الإحباط وراء إطلاقه. رغم أن كافكا كان يتمتع بمأوى ومأكل وعمل جيد (إلى أن تقاعد بمرتَّب معقول)، فإنه لم يَحْظَ بالشهرة، لم يستطع تأليف أسرة، وبالكاد كان له صديق واحد، وكان يخاف العالم والحياةَ في الوقت الذي يتشبث فيه بهذه الأخيرة بأقصى طاقة ممكنة، ومن خلال الكلمة كمورد أساسي.

جعل من الحب والكتابة جسداً واحداً. لكنه لم يتمكن من إقامة علاقات ثابتة في المجال العاطفي. بالمقابل، تمكن من الزواج من الأدب، وهو زواج لن يتخلى عنه أبداً، كما يؤكد في رسالة له إلى فيليسي[6].

«كل ما أملكه هو بعض الطاقات التي أُركّزها في الأدب بعمقٍ ليس يُلحَظ في الأحوال العاديّة، إلا أنني لا أجرؤ على الاستسلام لها، بحكم ظروفي المهنية والبدنيّة الحالية. ذلك أن هذه الإيعازات الداخلية لهذه الطاقات تقابلها تحذيرات

داخلية أخرى، بالوتيرة ذاتها على الأقل. لو أنني أستطيع أن أسلِّم نفسي لها، لأفرغَت كل هذا البؤس الداخلي دفعة واحدة، من دون شك: هذا ما أنا متيقِّن منه».

كان مسكوناً باللغة لدرجة أنه، للحظاتٍ، كان يعيش هذا الظرف كعائقٍ ذي طابع مأساوي. «إذا ما تركت الأدب يوماً، سوف أتوقَّف عن الحياة»، يقول مبالغاً. وبما لا يدعُ مجالاً للشّك، يوضح في رسالة أخرى:

«ليس الأمر عندي ميلاً إلى الكتابة. فأنا لا أميل إلى ما هو أدبي: أنا بذاتي الأدب. إن الميول يمكن اجتثاثها أو كبتها. لكن هذا هو أنا بذاتي».

كان التخلِّي عن الخلق الفنِّي يعني له بتره عن الوجود واندثاره من العالم. إن فيليسي، على الأرجح، لم تستطع أن تستوعب تلك الثنائية الكارثية بين الأدب والموت، التي كان يطرحها عشيقها. لكن، ربما كانت المرأة تشك في أن كاتباً ما يمكنه أن يقتصر على ممارسة عربداته وحيداً، في دفترِ ملاحظاته. إن آجلاً أو عاجلاً، كان عليه أن ينشر كتاباته، أن يصبح مرئياً لكي لا يتحوَّل إلى حشرة رهيبة -كما حدث لغريغور سامسا Gregor Samsa في «المسخ»-، تحسُّ في أقصى الأحوال، ببعض الانزعاج بسبب حالةٍ إنسانياً منقوصة. ربما كان بوسعها أن تحتج قائلة: «حسناً، يا عزيزي فرانز، ولكن أين هي كتبك اللعينة؟».

إذا لم يكن هناك نتاج أدبي منشور، فليس هناك جسد أيضاً: ليس هناك مؤلف بلِا حدٍّ أدنى من التّبعات الاجتماعية. وإذا لم يكن هناك جسد، فإنّ كل شيء، حتى الحب، يبدو داخلاً في إطار من التجريدات العصيّة على الوصف. يقول كافكا لِفيليسي، وكأنما يتحدث أيضاً، بطريقة غير مباشرة، عن الجنس والعلاقات العاطفية، «الكتابة تعني أن ننفتح إلى أبعد الحدود، تعني الصراحة القصوى والتفاني الأكبر، اللّذَين يعتقد كل كائن، في حدٍّ ذاته، بأنه يتيه فيهما».

إن الأدب لا يمكن مقارنته بالحياة. إذ أنّ الكتابة، يمكن رؤيتها، في جميع الأحوال، كتمجيد للرغبة في إدراك المطلق، والتي نملكها جميعاً بدرجات متفاوتة، أو كرفض مستسلم للرتابة اليومية وللعالم المنقوص. «إن الأدب ومكتب العمل يُقصي أحدُهما الآخر... بحيث لا يفتأ الشخص يتحرك من أعلى إلى أسفل، والَنتيجة لا يمكن أن تكون شيئاً آخر سوى التمزق»(7). عند هذه النقطة، من المفيد أن نتذكَّر تأمّلاً لفرويد حول الخلاص عن طريق الفن.

«إن الحقيقة، برغم ادعاءاتنِا، قلَّما تُرضينا. وهكذا، تحت ضغط كبتنا نطلق العنان داخل ذواتنا، لحياة كاملة من الخيالات، حيث نحقِّق رغباتنا، ونعوِّض بذلك عجز وجودنا الحقيقي. إن الإنسان القوي والناجح هو الذي يستطيع أن يحوِّل خيالات الرغبة إلى حقائق. عندما يفشل هذا التحوُّل بسبب الظروف وضعف الشخص، فإنّ هذا

الأخير يبتعد عمّا هو حقيقي وينعزل إلى عالم الحلم، الأكثر سعادة: وفي حالة المرض، يحوِّل مضمونه إلى أعراض. لكن في ظلِّ بعض الظروف الملائمة، يمكنه أن يجد أيضاً وسيلة أخرى لكي يمرَّ من خيالاته إلى الحقيقة، بدل أن ينعزل نهائياً عنها للنكوص إلى المجال الطفولي. أريد أن أقول: إذا كان يمتلك الموهبة الفنية، بصورة شديدة الغموض على المستوى النّفسي، فإنّ بإمكانه، بدلاً من أن يُبديَ أعراضاً، أن يحوِّل أحلامه إلى إبداعات. وهكذا يتخلص من مصير الاضطراب العصبي ويجد من خلال هذا المنعطف، جسراً إلى ما هو حقيقي»[8].

من المُناسب أن نضع كافكا كممثل لفترة فريدة ومضنية بشكل خاص. في مؤلفاته، هناك عالم مملوء بالمتاهات يوصف في أغلب الأحيان بالعالم «الكافكي»، وهو مسكون برجال ونساء لا يعرفون من أين أتوا ولا إلى أين هم ذاهبون، يحسون بأنهم آثمون بسبب ذنوب لم يرتكبوها، يتساءلون من دون أن يجدوا جواباً، يتحركون داخل حلقة، في عالم مُشَيَّءٍ ومجرَّدٍ من الإنسانية، لا يبدو قابلاً للسكن ولا جديراً إلا بالحمقى.

ثمة طريقة أخرى، ربما أكثر سياسيّةً، لتأويل خطاب كافكا، وذلك بوصفه استشرافاً مُبطّناً للقوى الشيطانية التي كانت على أبواب المستقبل الضبابي: الرأسمالية، الستالينية والنازية.

بعد وفاته بأيام –في السّادس من يونيو سنة 1924– نُشِر في جريدة

«نارودني ليستي» Nárdoní listy نعيٌ له بتوقيع ميلينا(*) إلا أن تسميته بالنعي أو، ما هو أسوأ من ذلك، تسميته إعلاناً في صفحة للوفيات، هو طريقة لبقة للانتقاص من قيمته. ذلك أن الأمر يتعلق بالنص الأكثر انفعالية وتأثيراً بين كل النصوص التي كُتِبت عن حياة الكاتب وأعماله.

«لقد توفي قبل أمس، فرانز كافكا، كاتب ألماني كان يعيش ببراغ، بمشفى كيرلينغ كلوستيرنيبرغ Kierling Klosterneuburg، قرب فيينّا. قلةٌ هم من يعرفونه هنا. لأنه كان منعزلاً، رجلاً حكيماً يهاب الحياة. عانى لسنوات من مرض رئوي، ومع أنه كان يتلقى العلاج، إلا أنه كان يغذي مرضه متعمداً، ويشجعه نفسياً: كتب ذات مرة في إحدى رسائله: «عندما يعجز كلٌّ من القلب والروح عن تحمُّل العبء، تأخذ الرئتان النصف، وهكذا يصبح الحمل موزعاً بالتساوي تقريباً»، وكان هذا هو الموقف الذي اتخذه من مرضه. كانت لديه حساسية تقارِبُ الإعجاز، ونقاءٌ أخلاقي صارم إلى أبعد حد. إلا أنه جعل مرضه يتحمل عبءَ خوفه من الحياة كلِّه. كان خجولاً، ولطيفاً وطيّباً. لكنّ الكتب التي كتبها كانت قاسية وموجعة، كان يرى عالماً مملوءاً بشياطين لامرئية تحارب الأشخاص

(*) لقد تعرَّف كافكا إلى ميلينا في بداية سنة 1920. يصفها «برود» بأنها «فتاة ذكية، متمكنة ومنفتحة وكاتبة رائعة». نشأت بينها وبين الكاتب التشيكي علاقة جد حميمة، مترعة بالأمل والسعادة بداية، لكنها أصبحت يائسة فيما بعد. دامت العلاقة سنتين. سنة 1939، ألقي القبض على ميلينا ببراغ، ثم اغتالها النازيون في أحد معسكرات التجميع النازية.

الضعفاء وتذمّرهم. كان صافيَ الذهن، أحكَم من أنْ يعيش، وأضعفَ من أنْ يقاوِم. لكنّ ضعفه هو ضعف أولئك الأشخاص المُرهفين والنّبلاء الذين يعجزون عن مواجهة الخوف وسوء الفهم وعدم التقدير والخداع. أولئك الأشخاص الذين يعترفون بضعفهم منذ البداية، يستسلمون وهكذا يُخجِلون ذلك الذي ينتصر عليهم. كان يفهم أقرانه بطريقة متاحة فقط لأولئك الذين يعيشون في عزلة، ويملكون إدراكاً حسياً دقيقاً للغاية، لدرجة أنهم يستطيعون قراءة رجل بكامله من خلال تعبيرات وجهه الخاطفة. كانت معرفتُه بالحياة واسعة وعميقة. كان هو في حدِّ ذاته عالماً واسعاً وعميقاً. ألَّف أهمَّ كتب الأدب الألماني المعاصر، وهي كتب تجسِّد، من دون تحيُّز، كفاح أجيال عصرنا. إنها مجرَّدة بكل صدق، لذلك تبدو واقعية حتى عندما تتحدث بالرموز، وتُبرز السخرية الجافة ونظرة رجلٍ كان يرى العالم بوضوحٍ من لم يستطع تحمُّله فاضطرَّ إلى أنَ يموت، لأنه لم يكن يريد القيام بتنازلات ولا أن يبحث له عن ملجأ في أوهامٍ فكرية، كما يفعل آخرون، مهما كانت سامية. لقد كتبَ الدكتور فرانز كافكا «الوقّاد» (مقتطف)... الذي يمثِّل الفصل الأول من رواية لم تُنشَر بعد، و«الحُكم» الذي يعالج صراع الأجيال، و«المسخ» وهو أقوى كتاب في الأدب الألماني المعاصر، و«في مستوطنة العقاب»، فضلاً عن النصوص القصيرة: «بتراشتونغ»

و«طبيب القرية». أمّا روايته الأخيرة، «المحاكمة»، فهي مكتملة منذ سنوات في مخطوطة، وجاهزة للنشر. إنّها أحد تلك الكتب التي تملكُ وقعاً ساحقاً على القارئ، لدرجة أن أي تعليق عليها يظل سطحياً. تتمحور كتبه كلُّها حول إحساس بالذنب غير مبرر، وحول الخوف الغامض من سوء الفهم. كان متوجِّساً إلى حد كبير إنساناً وفنّاناً، يظلُّ متيقِّظاً حذِراً في الوقت الذي يحسُّ فيه الآخرون، الصُّمّ، بالاطمئنان»(9).

حظيَ كافكا عَقِبَ الحرب الثانية -أيْ بعد حوالي عشرين عاماً على وفاته-، بشهرة مفاجئة: تُرجِمت كتبه الرئيسةُ إلى عدة لغات. وهذا أمرٌ يجبُ ألّا يثير الاستغراب، إذ أن العالم كان قد خرج لتوّه من أحداث قاسية وعبثيةٍ لم ينجحْ في ترجمتها بالدقة والصّرامة اللّازمتيْن إلا كتبٌ كـ «القلعة»، أو «في مستوطنة العقاب» أو «المحاكمة».

عاشق بصري

في 30 مارس سنة 1935، انصرف بيسوا لكتابة نبذة جد معبِّرة عن حياته. فيما يلي، نقلٌ لهذه التجربة التي لا تخلو من السّخرية المعهودة لهذا الكاتب البرتغالي.

«الاسم الكامل: فرناندو أنطونيو نوغيرا بيسوا. العمر وتاريخ الميلاد: وُلد

بلشبونة، دائرة «لوس مارتيرس»، منزل رقم 4، بساحة «سان كارلوس» («إل ديرِكتوريو»، اليوم)، في 13 من يونيو لسنة 1888.

النسب: الابن الشرعي لخواكين دي سيابرا بيسوا والسيدة ماريا مادالينا بينيرو نوغيرا.

الحالة: أعزب

المهنة: التسمية الأكثر ملاءمة هي مترجم، الأكثر دقة هي ممثِّل أجنبي لشركات تجارية. الشعر والكتابة لا يشكِّلان مهنة وإنما هواية.

العنوان: شارع كويلو دا روتشا، 16 الطابق الأول، لشبونة.

المهام الاجتماعية التي باشرها: إذا كان المعنى هنا هو مناصب عمومية أو وظائف مميزة، فلا شيء.

الموقف الديني: مسيحي لاأدريّ، وبالتالي، معارض لكل الكنائس النظامية، وخصوصاً الكنيسة الرومانية.

الموقف الاجتماعي: مناهض للشيوعية والاشتراكية. الباقي، يمكن استنتاجه.

تلخيص للاعتبارات الأخيرة: مكافحة الجهل والتعصب والاستبداد، دائماً وفي كل مكان»(10).

إنّ ما عدا هذه البيانات التفصيلية يمكن قوله بطريقة أخرى. لقد وُلد بيسوا وتوفي بلشبونة بين 1888 و1935. لم يترك أبناءً ولا أملاكاً ولا وصيّة. لم يمتلك بيتاً خاصاً قطّ، ولم يحصل على أية شهادة. لم يكن لديه انتماء سياسي أو دينيّ ولا عمل ثابت. لكن في شهادة وفاته، تُقرأ كلمة «كاتب»، وهي

هواية انكبّ عليها بشكل جدِّي.

في الثامنة من عمره، سافر إلى أفريقيا الجنوبية مع والدته، التي ترمَّلت في سنٍّ مبكِّرة. تزوَّجت زواجاً ثانياً من ضابط في البحرية يُدعى جواو ميغيل روسا Joao Miguel Rosa، الذي عُيِّن سنة 1895 قنصلاً في دوربان Durban، وكانت تُعدُّ آنذاك مدينة بريطانية في أفريقيا الجنوبية. وقد قادت هذه الظروف بيسوا إلى الدراسة في ديرٍ في هذا البلد ثم بعد ذلك في مدارس عدة إلى أن وصل إلى جامعة الفنون بمدينة رأس الرجاء الصالح. خلال ذلك الزّمن، عاش الشاب بعيداً بعض الشيء عن والدته. إنّ هذا الظرف يقودنا إلى التساؤل حول آثاره المُحتملةِ في حالة انحباس الشعور لديه والتي ستمنح أعماله لاحقاً نبرةً خاصّة: تجريد في الأحاسيس والانطباعات، امتلاءٌ فارغ، غياب عن الذات وعن العالم وأسلوب يتروائحُ بين الغموض والصّفاء.

وباستثناء مرحلة جنوب أفريقيا التي امتدَّت إلى سنة 1905، حيث عاد إلى لشبونة ليستقرَّ بها، لم يغادر بيسوا العاصمة البرتغالية إلا لِماماً. على أكثر تقدير، وكانت مدينة سينترا Cintra القريبة والبحريّة من بين الأماكن القليلة التي زارها حاملاً معه حنينه إلى لشبونة. عاش بداية مع عمّة له لم تتزوج، ثم بعد ذلك مع جدة مجنونة. تنقَّل بقية الوقت بين حوالي خمسة عشر سكناً غير قارّ. كان يلتقي بأصدقائه القلائل في الشارع أو في المقهى، وكان شرِّيباً منعزلاً في حانات الحي وفنادقه. سنة 1916، حاول الكاتب أن يصبح منجِّماً. ولن يختفِي شغفه هذا بالعالم الباطنيّ أبداً. سنة 1920 وقع في حبِّ أوفيليا كيروس Ofelia Quirós، وهي موظفة بمتجر ربطتْهُ بها خطوبة

رسمية، وإن كانت هذه العلاقة سَتترجم في لقاءات حميمية ضئيلة: قبلتان خلال ثمانية أشهر.

«إنّ مصيري ينتمي إلى قانون آخر حتى إنك لا يُمكن أنْ تتصوّري وجودَه»، كتب لها بيسوا بكبرياء عقيمة في الرسالة التي أنهى بها هذه العلاقة.

ولن تسنح له فرصة أخرى، قبل أن تمر تسع سنوات على قصة حبه مع أوفيليا، عابرة أيضاً، وقد أُحبِطت نهائيّاً عامَ 1931. خلال تلك الفترة، كان هناك تبادل ثري للرسائل، وربما كانتْ له عشيقة سرية في السنوات الأخيرة من حياته، كما يوحي بذلك بعض أشعاره في ذلك الوقت.

ثمة جوانب معتمة تثير الانتباه أيضاً حول الميول الجنسية للكاتب الذي وصل البعض إلى حدٍّ اعتباره «مثلياً أفلاطونياً»[11]. وبالفعل، فقد كان الكاتب يتردّد إلى حلقة المثليّين الجنسيين، ممَّن يحبُّون خرق الممنوع، والتي كان يشكِّلها زملاؤه الكتَّاب، وقد ألَّف مجموعة من الأشعار الإيروتيكية- المثلية بالإنجليزية، لغته الثانية. بإمكاننا أن نوردَ هنا نصّاً يبدو وكأنه يدلّلُ على بعض الوعي بالمشكل لدى الكاتب، والذي كان يتولَّد لديه آنَ يُريد تأكيد هويّته ببعض الدقة.

«عندما أقول إنني كنت دائماً أحب أن أكون معشوقاً لا عاشقاً، أعتقد أنني أقول كل شيء. كان يؤلمني دائماً أن أكون مجبراً على أن أبديَ تجاوباً في الحب، بموجب تبادلية مبتذلة، -إخلاصاً للروح-. من كل هذه العملية، كنت أقدِّر ما هو متعلِّق بالإثارة، وبواقع حبّ من يحُبني (...)

أعرف من دون وهم طبيعة هذه الظاهرة، إنها مثلية جنسية مُحبِطة لا تتجاوزُ المُستَوى الذّهنيّ. لكنها، دائماً، وأنا أتأمل ذاتي، كانت تقلقني، لم أتيقَّن قطّ، وإلى الآن لست متيّقناً من أن هذا الاستعداد في الطبع، لا يستطيع يوماً أن ينزل إلى الجسد. لن أقول بأنني مارست آنذاك الجنس المتعلق بهذه النزوة: لكنني كنت أحس بالرغبة في الذل. يوجد كثيرون مثلنا، ممَّن يندرجون داخل هذا الصِّنف، في التاريخ الفني خاصة، شكسبير وروسو هما نموذجان شهيران. ورفضي لأن تنزل هذه المثلية إلى الجسد نابع من تأملي في كيفيّة نزول هذا السلوك عند كلٍّ منهما إلى الجسد، بشكل تامّ في الأول عبرَ اللوّاط، وبشكل غير مؤكد عند الثاني، عبر ماسوشيّة غامضة».

مقنَّعاً باسم ألبيرتو كائيرو Alberto Caeiro، كتب بيسْوا في الثّامن من مارس سنة 1914، بلا انقطاع أو استراحة، حوالي ثلاثين قصيدة، ستحمل لاحقاً عنواناً عامّاً هو «راعي القطعان». على هامش نوبات الحماس الشعري، كانت ساعاته تمضي بشكل اعتيادي. كان يعمل عادة كمحرِّر ومترجم متنقِّل للرسائل التجارية، وهو منصب بسيط خوَّل له العيش دون ضيق مادِّي. لمن قد يعتقدون أن هذه الحياة المِملَّة غالباً لا تليق بشخص آمَنَ بأنه على صلة وثيقة بالآلهة، كان بيسوا ربَّما يوِّجه هذه الكلمات:

«كل الذين يحلُمون، يملكون دفتراً للحسابات أمامهم. كلنا نحن من نُعاني ونفكِّر، بمثابة مساعدي محاسبة: نجمع ونطرح، ثم نغلق الحساب فيكون الرصيد السلبي لغير صالحنا».

حدثت إحدى الحماقات المهنية القليلة التي عُرِفتْ عنه عندما عُيّنَ سنة 1928 محرراً ومنَظّماً لحملة إشهارية، طلبتها الوكالة الشهيرة ماك كان-إيريكسن MacCann-Eriksson، لإطلاق «كوكا كولا» في البرتغال. وقد تمَّ هذا الأمر لأن بيسوا كان قد سبق له أن عمل مترجماً بين هذه الشركة وزبائنها البرتغاليين. وقد تُرجِمت حدّة الشاعر اللاّذعة في الإعلان التالي: «بداية، تستغربها، بعد ذلك، تتعلَّق بها(*)**». هذه الجملة أحدثت بعض الأثر أول الأمر، تبعته فضيحة ستأتي بخسائر مالية فادحة. ما حدث هو أن مدير الصحة بلشبونة آنذاك (شخص يدعى ريكاردو خورخي) فهِم الرسالة الإشهارية كاعتراف صريح بأن المنتج سامٌّ ومسبِّب للإدمان. وعلى هذا الأساس، أصدر مرسوماً يمنع استهلاكه، بل وأمر بأن تُلقَى جميع قناني الكوكا كولا الموجودة بالبرتغال إلى البحر(12).

(*) الكلمة التي يستعملها الكاتب في الأصل هي entrañar، ولهذه الكلمة معنيان، الأول هو الوارد في الترجمة، أي تتعلق بها، والثاني مبطن ويعني «تتغلغل في الأحشاء»، ومن هنا اللغط الذي أثاره هذا الإشهار (المترجِمة).

** هكذا تعرِّف الشاعرة الإيطالية أندريا زنزوتو Andrea Zanzotto استعارة الأسماء الأدبية، في حوار مع أنطونيو تابوكي Antonio Tabucchi في كتاب «حقيبة مليئة بالناس». تضيف هذه الباحثة المختصة أن حالة بيسوا يمكن مقارنتُها فقط بحالة كافكا، حيث «العلاقة بين الحقيقة، والحقيقة السيكُولوجية والتسمية اكتسبت نفس الوعي الفيزيائي الواضح لدى بيسوا».

ترتبِطُ السِّمة الأكثر وضوحاً لدى بيسوا، والتي حظيتْ بأكبر قدر من التحليل على يد النّقاد، بالأسماء الأدبية المُستعارة، أو تلك «*الدراما من بشر*» (وليس من فصول) كما أسمى الشاعر ذلك التضاعف الكوني له في عشرات الكُتّاب الوهميّين الذين كانوا من صنعه (في بعض الأحيان مع سيرة ذاتية أيضاً)، لكنهم حصلوا في الكتابة على استقلالية مدهشة، في الحياة والصفات السيكولوجية والأسلوب. في الرسالة التي يوجِّهها بيسوا، في 13 من يناير 1935، إلى الشاعرِ أدولفو كاساييس مونتيرو Adolfo Casais Montero، يشرح ذلك التشكُّل الغريب لِما وُصفَ أيضاً بأنّه تراجيديا مفترضة لحقيقة سيكولوجية منشطرة*.

«إن الأصل النفسي لشخصياتي المستعارة كامنٌ في نزوعي العضوي والدائم إلى فقدان شخصيّتي واللّجوء إلى التقمص. لحسن الحظ، فإنّ هذه الظواهر لا تتجلى في حياتي العملية ولا في علاقتي مع الناس: إنّها تتفجّرُ نحو الداخل وأعيشها أنا فقط. لو كنت امرأة - حيثُ الظواهر الهستيرية عند النساء تتدفق على شكل نوبات أو أشياء مماثلة- لكانت كل قصيدة لِآلبرو دي كامبوس Álvaro de Campos سبباً لتخوُّف الجيران. لكنني رجل، وعند الرجال تتخذ الهستيريا عادةً، مظاهر نفسية، بحيث أن كل شيء ينتهي

بالصمت والشعر... منذ طفولتي، كنت أنزع إلى خلق عالم خيالي حولي، إلى أن أحيط نفسي بأصدقاء ومعارف لم يكن لهم وجود قطّ (لا أدري -أقولها بوضوح- إنْ لم يكنْ لهم وجود أم أنني أنا الذي لا أوجد. في هذه الأشياء، كما في البقية، لا ينبغي أن نكون دوغمائيين). مُذ أصبح لدي وعي بِأناي، أذكر أنني رسَّخت ذهنياً حركات وطباعاً وقصصاً والعديد من الشخصيات الخيالية، بصورها الملائمة، كانت بالنسبة إلي مرئية وأمتلكها كالأشياء التي تدخل في إطار ما نسميه، ربما على نحو خاطئ، حياة حقيقية... إنّ هذا النّزوع نحو خلق عالم آخر داخلي، مثل هذا، لكن بأناس آخرين، لم يغادر خيالي قط».

كانَ شوفاليي دي با Chevalier de Pas من بين أقدم أنداده الأدبيين الذين جعلهم على شكل شبح، إذ لم يكن قد تعدّى السادسة من عمره. أمّا الأكثر شهرة من بينهم فهم ألبيرتو كائيرو Alberto Caeiro وريكاردو ريس Ricardo Reis وآلبرو كامبوس Álvaro Campos وبرناردو سواريس Bernardo Soares -بين آخرين-. تكتسي القضية مغزى خاصاً عندما نكتشف أن كامبوس، من بين كل المجموعة، هو من سيصبحُ طرفاً في العلاقة العاطفية بين فرناندو وأوفيليا: وقد حظي حقيقةً، بمكانة لم يحظَ بها غيره. لماذا يا تُرى؟ ليس من السهل معرفة ذلك. توفي كائيرو شاباً، سنة 1915، بعد أن قضى كل حياته مع عمة عجوز في مكان ما من ضواحي المدينة. أمّا ريكاردو

ريس فقد غادر البرتغال مبكِّراً وسافر إلى البرازيل، مضطَهداً بسبب أفكاره المَلَكية ولم يعُد إليها بعد ذلك أبداً. وأمّا ألبرو دي كامبوس، وهو مهندس بحري عاطل، فقد عاش طيلة حياته مع بيسوا وتردد إلى الأماكن نفسها التي كان يتردد إليها: «لا بايشا» La Baixa البرتغالية، وأرصفة الميناء على نهر التاخو Tajo، والمقاهي، والمحال الصغيرة والمنعزلة، والأزقة المختبئة. وهو، في الواقع، المثلي الجنسي الوحيد في المجموعة.

إذا كانت الملاحظة في محلِّها، فإن دور النِّد الأدبي الذي اختيرَ كعنصر مشوِّش في الثنائي أوفيليا / بيسوا، يصبح أكثر تعقيداً، حيث أنه يمثل الطرف الثالث في المثلث العاطفي الكلاسيكي، وإن كان ذا طابع مختلف.

«حالة فرناندو بيسْوا السريرية «كتابٌ نُشِر في البرتغال يعرض بقسوة تشخيصات قام بها طبيبان في الثمانينيات من العمر (هما سارايبا Saraiva ودوارتي سانتوس Duarte Santos)، من منطلق عقلاني ربما متسرِّع ومتطرِّف. يختلف الطبيبان النفسّيان في الرأي: فبينما كان الكاتب عند دُوارتي سانتوس يعاني من البارانويا، نجدُه عند سرايبا مصاباً بالشيزوفرينيا ومليئاً بالرِّهاب وجنون العظمة. ويستغرب هذا الطبيب عندما يعلم بأن بيسوا كان يختبئ تحت طاولات مقهى مرتينو دا أركادا Martinho da Arcada، في أيام العاصفة، وقد كتب في تقريره المفصَّل: «كانت لديه نوبات فُجائية وغريبة - - كان يمشي في الشوارع، في خط متعرج وهو سكران، أو يتظاهر بأنه يبحث عن أشياء على الأرض. لا ينبغي لأحد أن ينسى أنه هو نفسه مَن طلب إيداعه في مصحَّة عقلية... هل هناك من أحد يستطيع أن يشك بأنه كان مجنوناً؟»

وكانت أرقى أشعاره، في نظر سرايبا، علامة واضحة لجنونه وانفصامه واضطرابه العقلي المركَّب. ويستشهد على ذلك بهذا البيت:

«أكسر روحي شظايا»

وقد رأى هذا الجرَّاح الروحيّ أيضاً غرابات بارزة في مقاطع أخرى موحية: «ميتافيزيقا وضيعةٌ للذّعر من الجسد... بإمكاني أن أحبك حتى دون وجودي.. أنا مزاج أنثوي...»

في تشخيصاتهما الطبية، طبَّق كل من دُوارتي وسارايبا على بيسوا مصطلحات صارمة، سبق وأن سُمِعت عن فان جوخ Van Gogh وأرتود Artaud وآخرين من بين «الفنانين الملعونين»: هذيان، جنون البارانويا، اضطراب عقلي، تنجيم، تصوف، إدمان كحول إلى جانب نظريات أخرى. لقد حلاّ لغز «محرِّض الأرواح» ذاك، كما سماه كسايس مونتيرو، بطريقة سهلة للغاية وسريعة وختما الملفّ بحركة انتصاريّة.

لا أريد / لا أذهب / لا أستطيع

بالإضافة إلى العديد من الشخوص الذين أنجبهم بيسوا كالصحافي الساخر الفرنسي جون سول Jean Seul وبيثينتي غيديس باتشيكو Vicente Guedes Pacheco وميستر كروس Mr. Cros (الخبير في الكلمات المتقاطعة)، وأليكساندر سايرتش Alexandre Saerch أو الغامض أنطونيو مورا Antonio Mora، وإلى هذه القائمة المختصرة بصعوبة، يجب أنْ نضمّ الاسم الجوهري

برناردو سوارس، الذي يعدّه الكاتب نفسه نصفَ ندٍّ، حيث كتب عن هذه الشخصيّة في عامه الأخير: «إنّه كذلك، لأن شخصيّته ليست شخصيّتي، لكنّها مع هذا ليست مُختلفةً عنها، بل إنّها مبتورة منها: إنني أنا، من دون عقلانّية ولا عاطفة».

سوارس- بيسوا هو صاحب «كتاب القلق»، وهو على شكل يوميات حميمية مموَّهة تنتقل من اليوميّ المعتاد إلى ما هو ميتافيزيقي.

لم يُنشَر الكتابُ إلاَّ سنة 1982. لقد جمع بيسوا في صندوق شهير، أشبه ما يكون بـ «صندوق بَنْدورا»، أعماله غير المنشورة كلّها: هنالك وُجِدت بعد وفاته، التي كانت نتيجة لإدمانه على الكحول -في الثلاثين من نوفمبر سنةَ 1935-. إنّ هذا الإرث الذي عَثَر عليه أحدُ المقربّين غير مرتَّب -في ما بدا أمراً مقصوداً-، وذلك قبل عام 1960، ما زال إلى اليوم مادَّة خاضعة للترتيب والدراسة على يد متابعيه ومحبّي مؤلفاته. وتُعزى أسباب التأخير في ترتيب هذه الكتابات ونشرها إلى البيروقراطية المتعلقة بالنشر والصعوبات التي ترافق السعي في مشروع من هذا القبيل.

في تلك الفترة، بدأ البروفسور خورخي دي سينا Jorge de Sena تفاوضاً سوف يطول مع دار «آتِكا» للنشر، بهدف نشر «كتاب القلق»، حيث كانت النسخ الأصلية للكتاب بحوزة العقيد كاييتانو دياس Caetano Dias، صهر الشاعر.

وفي الفترة ذاتها، صبّت الدَّارسة ماريا أليتي غالوث Maria Aliete Galhoz بلِشبونة جهودها على تصنيف المواد التي جُمِعت وتأويلها وترتيبها ما أمكن.

في بداية سنة 1962، ستصل إلى يد سينا أول رزمة من النُّسخ والمخطوطات، وسيكون هو من يتولى إعلام دار النشر بأهمية الوثائق التي بين يديه، حيث يقول مُفصّلاً:

«كل شيء مجزأٌ، وإن كان ذا أهمية بالغة. المادة المتوافرة تاريخها غير مؤكد وترتيبها ملتبس أيضاً. جزء كبير من النُّسَخ الأصلية تصعب قراءته للغاية. إنها مغامرة كبرى على مستوى النقد النَّصِّي».

في هذه الصفحات غير المترابطة يقول الكاتب، أو يبدو كما لو أنه يقول في كل لحظة «لا أريد، لا أذهب، لا أستطيع». أو، «تنازلْ، لا تسافر، لا ترغب، لا تلمس، لا تعشق، لكن، لا تتخلَّ أبداً عن الحلم وعن الانبهار بهذا المشهد العظيم للحياة». ولديه حجج قوية لكل شيء، حتى للاستغناء المزعوم عن الجنس الذي كثيراً ما يتحدث عنه. عادة ما تكون إشاراته إلى الحياة العاطفية غامضةً ومعقَّدة. يشدد سوارس، بطريقة أو بأخرى، على سموِّ الحب «في بُعدَيْن» وعلى فضائل التقشُّف.

وبروح تعليمية عجيبة، يذهب الكاتب إلى وضع نصائح للزوجات غير السعيدات، يشرح للنساء فيها كيف يستطعن خيانة أزواجهن ذهنياً، ممارسة تكمن في «تخيلهن لأنفسهن وهنَّ يستمتعن مع الرجل (أ) بينما يضاجعن الرجل (ب)، وهو تمرين على ما يبدو، سهل التنفيذ.

أما عن الحب المستحيل، فيقول مثلاً: «كل واحد منا هو اثنان، وعندما يلتقي شخصان، من النادر أن يكون الأربعة على وفاق».

ويبدو في النهاية أنه ليس من الممكن امتلاك جسد، فما بالك بالرّوح. ما الذي يمكن فعله مع الآخرين إذن؟

لقد كان الشاعر -الذي يُعرِّف ذاته بالعاشق البصري- واعياً لهذا التناقض الفاضح بين الجمال المثالي والرغبة البشرية في قضم التفاحة من ذلك الجزء الأكثر دونية ولذة. يعترف في موضع آخر «أفرد جناحيَّ كنسر خيالي لكنني لا أتحرك».

يتحدث بيسوا مثل هاملت (الذي تشله شكوكه في البداية)، لكنّه لا يتصرف، إلا من خلال الكتابة. يمرض، ببساطة، لعدم إحساسه بوجوده. ومثل بافيزي وكافكا، سيُتَرجم مرضُه أيضاً في حوار داخلي لا ينتهي، حيث يرى نفسه الأعظم، وفي الآن ذاته، كأحقر كائن على وجه الأرض.

لكنه سرعانَ ما يُشهرُ ورقَته الرّابحة: «ألاَّ نريد، هو أن نستطيع»، يقول معلناً للملأ. وباستثناء التأمّل البارد، فإنّ كل شيء ضبابيّ ومجانيّ، إلى درجةٍ لم يعُد يحتملُها: «لديَّ رغبة في الصراخ داخل رأسي. «أريدُ أن أوقف تلك الأسطوانةَ الفونوغرافيّة المُستحيلة التي تُسمع بداخلي، أنْ أسحقها وأهشّمها في بيْت بعيد، مثل جلّادٍ يتعذّرُ الإمساكُ به». تروي أوفيليا، ولعلها المرأة الوحيدة التي شاهدته بأجنحة مُفرَدة بعض الشيء، طُرفةً عاشتها معه سنة 1920، حين تقدّمتْ لمقابلة من أجل الحصول على وظيفة، كانت حديثة العهد بمعرفته:

«ذات يوم، انقطعت الكهرباء عن المكتب. لم يكن فريتاس موجوداً Freitas، وكان أسوريو Osorio، الموظّف المتدرب، قد خرج للقيام بإجراء ما. ذهب فرناندو للبحث عن قِنديل، أشعله ووضعه على المكتب. قبل ذلك بقليل كان قد بعث إلي برسالة قصيرة لم يكتب فيها سوى: "أرجوكِ أن تبقي!". فبقيت، لأرى ماذا سيحدث. أتذكَّر أنني كنت واقفة، ألبس المعطف، عندما دلف إلى مكتبي. جلس على كرسي، وقد توتّرتُ قليلاً. أكملت ارتداء معطفي وودَّعته بسرعة وأنا لا أعلم ماذا أقول. نهض فرناندو والقنديلُ في يده، ليرافقَني إلى الباب. لكنّه فجأة ومن دون أن أتوقع ذلك، دفعني إلى الجدار، أمسكني من خصري، عانقني، ومن دون أن ينبس بكلمة، قبّلني بحرارة كما لو كان مجنوناً»[13].

إنّ ذلك الذي غنَّى شعارات داخل خمٍّ للدجاج، وكان عشباً من دون أن يكترث له حتى عابر سبيل ولو بالصدفة، سيتذكر أخيراً أنه يملك جسداً وعرقاً كأيّ رجلٍ، وحتى دموعاً وَسِخة لا تكادُ تجِفّ.

ذات مرة قال رايموند كارفر Raymond Carver –الذي يعدّه بعض النُّقاد بمثابة تشيخوف الأمريكي- إنّ الكاتب الجيّد، يحتاجُ، فضلاً عن الموهبة، إلى قليل من الحظ. إلا أن بيسوا لم يسعفه الحظ على مستوى التقدير الشعبي. وأكبر شاهد على هذا المصير مُرتبط بقلّة ما نُشر من أعمال الشاعر في حياته. فبالإضافة إلى المجموعة الشعرية «رسالة»، لم تصدر له سوى نصوص قليلة

في مجلة «أورفيو» Orpheu للطليعة، التي كان هو نفسه رئيسها، وفي غيرها من الإصدارات. شارك بيسوا بأشعار «رسالة» في مسابقة رسمية نظمتها وزارة الدّعاية الوطنية البرتغالية سنة 1934. وقد حصل في هذه المسابقة على الجائزة الثانية، نظراً لأن كتابه كان يشتمل على عدد صفحات أقلَّ من العدد الذي كانت تتطلَّبه شروط المسابقة.

أُعطِيت الجائزة الأولى لِقسٍّ اسمه باسكا ريس Vasca Reis، هو ومؤلّفاته اليومَ في عداد المنسيين. هذا الحدث لم يزد بيسوا إلا ترسيخاً لقناعاته القديمة والحانقة حول الشهرة بعد الوفاة وعدم تقدير العبقري في الزمن الذي يعيش فيه. بعد وفاته، في سنة 1935، صدرت أشعاره الكاملة بتوقيع بيسوا وآلبرو دي كامبوس وألبيرتو كائيرو وريكاردو ريس، وكذلك كتاباته بالإنجليزية والفرنسية، وأعماله النثرية و«كتاب القلق» سالف الذِّكر.

منذ عهد أقرب، رأت النور مجموعات أخرى يبدو وكأنها تنبع سحرياً من الصندوق الأسطوري الذي كان الكاتب يحتفظ فيه بأعماله: «ساعة الشيطان»، «هيروسترات أو البحث عن الخلود»، «تربية الرَّواقي»، «حِكَم»، و«الصيرفي اللاسلطوي».

لقد ترك المؤلف ما مجموعه 25,543 نصاً مخطوطاً أو مرقوناً على الآلة الكاتبة. إنّ إعادة اكتشاف شخصه حالياً تذكر بما قد حدث مع كافكا في الخمسينيات. ترك كلاهما نتاجاً أدبياً واسعاً وعظيماً لم يُنشَر، عُرِفَ بعد ذلك بوقت طويل. لِلَحظات، يراودنا الشك بأن بيسوا لم يكن له وجود قَطّ، وبأنه ليس سوى اختراع لشخص آخر، كان هو «الأنا الثانية» لمجموعة من الشخصيات اللامرئية. إن الشاعر ممثِّل (لقد كان كذلك). هل يكون قد

ابتكر أيضاً سيرته وحياته؟

دخلَ بيسْوا في نزعه الأخير ليلة 26 – 27 نوفمبر 1935. أحسَّ بأنه ليس على ما يرام، فاستدعى طبيباً. في الثامن والعشرين كان قد تحسَّن بعض الشيء. لكنّ صحّته سرعان ما تدهورت من جديد فاضطر إلى الدخول إلى مشفى «سان لويس للفرنسيين»، حيث تلقَّى زيارة من بعض الأصدقاء. في اليوم التالي، طلب ورقة وقلمَ رصاص، وكتب ملاحظة قصيرة لا تزال محفوظة إلى الآن: «لا أدري ما الذي سيأتي به الغد». وليْلةَ الثلاثين من نوفمبر، كانت أزمة التليف الكبدي الذي كان يشكو منه قد بلغتْ ذروتها. كانت الساعة حوالي الثامنة عندما فقَد بيسوا البصر فجأة، وبعد أن تمتم، بحسرة، ربما من دون أن يدرك في تلك اللحظة لمن يوجِّه ذلك الكلام، «أعطني النظارات»، انطفأت حياته. منذ هذه اللحظة، سيبدأ الانتشار البطيء لنتاجه الضخم بالتنامي بشكل مطَّرِد، مثلَ كوْنٍ في طور التوسُّع. وما زال إلى الآن كذلك[14].

اليأس

كتبَ بافيزي وهو بعدُ في التاسعةَ عشرةَ من العمر: «لستُ رجل السِّيَر الذاتية، لن أترك سوى بضعة كتب حيث سأقول كلَّ ما لديّ أو جُلَّه. أنا الذي لا يعيش إلا بين الكتب، ولا يرى إلّا كتباً، يعشق الكتب، ينام ويأكل ويفعل ذلك دائماً بِرِفْقة الكتب». هذا التعريف الذاتي مبالغة مؤكدة.

وأبعد من كل ذلك، فإن الحديث عن حياته يطرح مشكلة الانتحار المركزية، الفصلَ النهائي الذي، على ما يبدو، قد صبغَ كلّ ما تبقى. لقد أنهى الكاتب حياته بمحض إرادته وهو في الثانية والأربعين من العمر، في حجرة فندق -ذاتَ أحَد من صيْف عام 1950- بمدينة تورينو الإيطالية. كل انتحار هو اختتام للعبث الوجودي، لمجرى أحداثِ الحياةِ الطبيعيّ والمُتعدّد. يحيلنا هذا الفعل الأقصى إلى نظريات عديدة وغير مجدية، ويضعنا أمام فضاء من الصّمْت حيث لم يُكتَب شيء، وحيث كلّ شيء قيل، ربّما.

ولد بافيزي (1908—1950) بإيطاليا، بسانتو ستيفانو بيلبو Santo Stefano Belbo، وهي قرية تقع ببيامونتي Piamonte. توفي والده بعد ذلك بسنوات قليلة (1914)، ضحية ورم في الدماغ. انطلاقاً من هذه اللحظة، تولت رعايته وتربيته أخته ماريا (الّتي كان يحبها حبّاً عميقاً) وأمه، وهي سيدة ذات طبع بارد ومتسلِّط. وترى الباحثة مارتا ريبيرا دي لا كروث Marta Rivera de la Cruz في هذا الحدث رمزاً أساسياً يمكن ربطه أيضاً براسبٍ من رواسبِ الطفولة الأولى عند بيسوا، عبر أعراض شبيهة: استغراب الواقع، وغياب صورة رجولية كمرجعية، وضعف القدرةِ على تحمُّل الصراع، وصعوبات شديدة للارتباط بما هو واقعي وبالعالم الرجولي. ويبدو أن هذا الشرخ سيطبع العلاقات الحذِرة التي سيُقيمها بافيزي مستقبلاً مع الجنس الآخر.

وقد لعبت الأم، بالإضافة إلى ذلك، دوراً أساسياً في مشهد سيتذكّره الكاتب طويلاً. عندما كان والده على فراش الموت، توسّل إلى زوجته حتى تسمح له بأن يرى للمرة الأخيرة جارة من المفترض أنها كانت عشيقة له في

يوم من الأيام، فامتنعت الزوجة. ومن الوارد أن يكون لهذا الفصل، الذي لم يستطع بافيزي يوماً أن يتخلص من تبعاته، دورٌ في توكيد قسوة الأم، موقفٌ قاسٍ ظاهرياً وغير مقدِّرٍ سينتهي بافيزي بنَسبِه إلى الجنس الأنثوي بوجه عام. وقد كتب في يومياته موظّفاً صيغة المخاطب المعتادة والتي يعني بها ذاته: «إذا ما وُلدتَ من جديد - فعليك أن تمضي ببطء، حتى عندما تتعلق بأمك. إذا لم تفعل ذلك، فسوف تخسر الكثير». بعد ذلك، سيُقحِم في مؤلفاته كل أنواع التهجم اللاذع على النساء، اللاتي عدّهُنّ عاهرات في 99 بالمئة من الحالات: متيقظات، انتهازيات لدرجة الوقوع في عشق مليونير إذا ما اقتضى الأمر. انطلاقاً من هذه الأقوال ومن بعض التصرفات التي سجَّلها في يومياته، كثيرون هم من عدّوا بافيزي كارهاً للنساء، غيرَ قادر على إرضائهن، وافترضوه عاجزاً في جوانب الحياة كافّةً، رجلاً فاشلاً، مِثلما صُنّف كافكا، استناداً إلى رسائله التي لا تنتهي، وعلاقاته الهشة، واتصالاته الجسدية المؤجلة عن قصد.

بين العامين 1914 و1930، كانت مدينة تورينو Turín مسرح تكوين بافيزي، مع استراحة وحيدة تتمثل في عطلته بسانتو ستيفانو أو بـ إل رياغلي Reaglie. إن الشاب الذي يحلم ببحار الجنوب هو في واقع الحياة قليل السفر: قلَّما بارحَ هذه الأماكن. حوالي سنة 1925، بدأ بكتابة الشعر. وأرسلَ نصوصه الأولى إلى مجلة «دراسة حول الشعر» Ricerca di poesia، لكنها رُفضت. بعد ذلك بسنة، التحق بكلية الآداب، حيث سيعيش فصول حياته الغرامية الأولى.

جاءت واقعة حبّ بافيزي الكبيرة (مأساةُ حياته الحميمةُ) بعد أن

أثبت تميزه شاعراً وكاتباً مُنشئاً وروائيّاً ومترجماً(*). إن شخصيّة هذه المرأة المفتاحيّةَ ستظل في التاريخ الشخصي للكاتب «امرأَةَ الصوت الأجش»، المحاطة بالغموض. بعد انتحاره، رفضت هي أن يُعرف اسمها رفضاً تاماً، ولم يستطع أحد أن يرى الرسائل التي كتبها بافيزي إليها: بل هي الثغرة الوحيدة المهمة في مجموعة الرسائل البافيزيّة الغنية. ولا نكاد نعثُر في نتاجه الشعرّي إلّا على نصَّين يوجِّهها لمن عُرِفت أخيراً باسم باتيستينا بيزاردو Battistina Pizzardo. نوردُ هنا أحدهما:

أعشاب البحيرة
رأتكِ ذات صباح
الحَجر، والماعز، والعَرَق
خارج الأيام توجد
كماء البحيرة.
ستمر الصباحات،
ستمر الأشجان،
عرق آخر وأحجار
ستعضُّ دمك
-لن يكون الأمر هكذا دائماً-
ستجدين شيئاً من جديد.
سيعود صباحٌ
تكونين فيه، بعد الصخب
وحيدة بالبحيرة.

(*) في هذا الإطار، اشتهرت ترجمته الإيطالية لـ «موبي ديك» رواية هيرمان ميلفي Hermann Melville التي أثارت اهتمامه بالأدب الأمريكي، والذي كرس له جهوده ككاتب منشئ.

في يومياته، يذكرها الكاتب فقط بِحرف «ت» (تِينا ربما؟) أو أحياناً، بـ «الآنسة». لا يذكرها أبداً باسمها الكامل. من المعروف أنها كانت طالبة رياضيات وعضواً نشيطاً في الحزب الشيوعي، مثل أنطونيو اسبينيلي Antonio Spinelli، خطيبها الذي سُجِن. وابتداء من سنة 1944، سينخرط بافيزي أيضاً في الحزب الشيوعي الإيطالي PCI. وقد وقع في حب تلك المرأة لدرجة أنه قبِل بأن يستقبل في بيته الرسائل التي كان يبعثها إليها اسبينيلي من السجن. وقد عثرت الشرطة على هذه الرسائل في تفتيشية لبيته، ولهذا السبب حُكِم على بافيزي بالمنفى مدة ثلاث سنوات في قرية برانكاليوني Brancaleone الكالابرية. خلال هذا المنفى (الذي ألقى اللوم فيه على «ت» بكل ألم) بدأ بكتابة يومياته تحتَ عنوان «مهنةُ العيش»، وهي قصة يأسٍ حميمّية. في العام التّالي، صدَرتْ مجموعته الشعرية بعنوان «العمل يُتعِب». في أواخر سنة 1936، أُعفِيَ من تلك العقوبة لأسبابٍ من بينها أزمات الرّبو المتكرّرة التي كانت تصيبه، واستطاع العودةِ إلى تورينو، حيث سيعلم بأن «امرأة الصوت الأجش» قد تزوجت.

عن بُعد، من الصعب تقدير حجم الصدمة التي سبَّبها له هذا الخبر. إلا أن بعض من كتبوا سيرته يتحدثون حتى عن إغماءات وحالات اكتئاب حادة. لقد اعتكف بافيزي في بيته بشارع لامارمورا Lamarmora، حيث كان يعيش مع أخته: امتنع عن رؤية الجميع، رفض الأكل، وفكَّر بالانتحار كالعادة. لمدة ثلاث سنوات تقريباً، كان موضوع الإحباط الذي عاشه مع «ت» يتردّدُ في يومياته المرة تلو المرة، بشكل مرضي. فَعل ذلك مرة بِجُملٍ (حانقة) كهذه: «إن امرأة ليست بالغبيّة، ستجدُ، عاجلاً أم آجلاً، حطام

إنسان وتحاول إنقاذه، وأحياناً تنجح في ذلك.

لكنّ امرأةً ليست بالغبيّة، ستجدُ، عاجلاً أم آجلاً رجلاً سويّاً وتحيله حطاماً، وهي دائماً تنجح في ذلك» (3 أغسطس 1937). لقد كان الشّعور بالعجز ضرورةً؛ أن أقتنعَ بأنّه ما من امرأة تستمتع بصحبتي ولن تستمتع أبداً بها (ونحن كما نحن)، وهذه هي المعاناة.. لكنّ هذا، في حقيقة الأمر، هو الألم الذي يقتل كل طاقة. إذا كنتَ رجلاً، إذا كان علينا أن نمشي بين النساء من دون القدرة على مغازلتهن، فكيف نملك القوة ونقاوم؟ هل ثمّةَ تبريرٌ للانتحار أفضلَ من هذا؟» (23 من ديسمبر 1937).

قبل ذلك، كان قد بعث إلى باتيستينا برسالة قصيرة:

«أكتب بقلمك. وعلى الرّغم من كلّ شيء، لا أستطيع أن أقاوم إغراء رسالة. لا أدري إن كانت قد وصلت تلك البطاقات التي بعثتُها إلى العنوان الآخر. توجد لدي أربع بطاقات منكِ (...) إني أقضي الأيام والسنين في حالة الترقب تلك التي كنت أعيشها في البيت بين الثانية والنصف والثالثة، في بعض المساءات. دائماً، ومثل أول يوم، يوقظني في الصباح سوط الوحدة. من المستحيل أن أصف لكِ معاناتي. ليست معاناتي هذه التي أكتب، إنما هي أنتِ، وذاك الذي قرّر إبعادنا كان يعرف ذلك جيداً. إنني لا أكتب أشياء عاطفية، ونحن نعرف لماذا. لكنّ ذلك اليوم من شهر مايو هو آخر ذكرى إنسانية لدي. شكراً لأنك كنت تفكّرين

بي كثيراً، أما أنا فلدي ذكرى واحدة عنك وهي لا تنتهي أبداً»(*).

وقد تخلّل هذا الحبّ الجارف -الذي استمرّ سبع سنوات مع بعض الانقطاعات- فاصلٌ قصيرٌ، طبعته علاقته العابرة بـ «إي» E، وهي مدرِّسة كانت تعمل بمدرسة بمنطقة برا Bra. في رسالة إلى ماريو ستورانو Mario Sturano (1 من يوليو من 1932)، يقول بافيزي: «في برا، وجدتُ زميلة من قريتي، نتحدث عن القرية، ونذهب لنأكل معاً، نسبُّ بعضنا البعض ولكننا صديقان مع ذلك، هذه امرأة، أجل! ذميمة كقردة، ولكنها عظيمة! تناديني «بافييس» Paveis بمدِّ الياء».

في الواقع، لقد أقام بافيزي علاقة عابرة مع «إي»، كما تشهد الرسالة التي كتبها إليها في أكتوبر من سنة 1932:

«حتى وإن لم تحدِّثيني بعد اليوم، حتى وإن لم تأتي بعد اليوم لرؤيتي، وحتى إن نسيتني، فأنا لن أنسى أبداً أنني علَّمتك أن تقبليني في فمي، بل وأجبرتك على ذلك».

كانت الكتابة النشاط الذي، إن لم يكن قد سمح لبافيزي بتجاوز الصدمة التي تلقَّاها عند علمه بزواج «ت»، فعلى الأقل عمل على تخفيف حدتها.

(*) إلى امرأة الصوت الأجش»، 17 من سبتمبر سنة 1935.

بشيء من الحماسة، تفرَّغ لترجماته (عمل على مؤلفات لِدوس باسوس Dos Passos، ديفو Defoe، ستين Stein، ديكنز Dickens وآخرين)، كتب تسع روايات قصيرة (من بينها «السجن»، «من بلدك»، «الصيف الجميل»، «الشاطئ» نُشرت جميعها. وبعد ذلك بكثير، كتب «الشيطان في الروابي»، «القمر والمشاعل»، «بين نساء وحيدات»). كما ألَّف مجموعته الشعرية بعنوان «الأرض والموت».

كان الرّيفُ يُمثّلُ لدى هذا الكاتبِ العالمَ البدائي والطفولة وذاكرة الماضي والطقوس الأسطورية والعتيقة. لكنّه، في الحب، قد جازف بمصيره، سواء في علاقاته العابرة الأولى أو في ارتباطاته غير المستقرة -مع أنها كانت قوية- والتي أنشأها مع فرناندا Fernanda أو نتاليا Natalia أو كونّي Connie أو بييرينا Pierina أو امرأة الصوت الأجش. حاول بافيزي أن يحُلَّ تلك التناقضات التي كانت تمزق روحه، والتي وصفها الكاتبُ بأنّها روح «شهوانية-مأساوية، ووضيعة-ساخرة، وحسّية-مثالية». لقد كان شعاره هو كل شيء أو لا شيء. ومن هذا المنطلق، كانت الحياة عنده تتطلّب مجهوداً مطلقاً لا يقوى أحد على بذله في سبيلها. ويؤكّد في يوميّاته:

«لا يقتل أحد نفسه من أجل حب امرأة. إنّما يقتل نفسه لأن الحب، أي حب، يفضحُنا في عُرينا، وفي شقائنا وعجزنا، وفي اللاشيء».

ذات أحدٍ من أغسطس

إن السنوات العشر الأخيرة من حياة الكاتب ستمرُّ برتابة. ففي يوليو سنة 1945، انتقلَ الكاتب إلى روما، بطلب من «دار إيناودي» للنشر Einaudi. وهناك سيظل لفترة مشغولاً بإعادة تنظيم فرع دار النشر هذه بالعاصمة وتوسيعه بعد الحرب. وقد صادف خلال تلك الفترة حبّاً جديداً جلب له لحظات من السعادة والإحباط على حدّ سواء. كان يعيش في نُزل صغير، وكان يجلس عند النافذة ليْلاً يستمتع بتلك السماء. ثمّ عرف بعدها ذلك النوع من النساء اللاتي كنّ، في ذلك الزّمن، يشعرن باندفاع وتعجّل في العلاقة أكثر من الرّجال، ويريْن أنفسهنّ منجذبات نحو الجنس أكثر منهنّ حائراتٍ بسبب الحب. وهناك امرأة بعيْنها عرفت كيف تستثير فيه عشقاً دافئاً. لكن، وإذا كانت المرأة تجعل بافيزي في حالة حزن وخوف دائمين، فإن هذه المرأة، في ذلك المُناخِ في روما، قد ظهرت فجأة في لحظة كان يعيش فيها عزلة لم يكن يرغب بها. ومقابل ذلك الحب النّقي الذي تركه بِتورينو، سيدفعه هذا العشق إلى البحث المثابر عن الجنس وعن قدراته كرجل. إنّ عالماً كهذا، عالَم المرأة التي أحبّ، قد أبهرَه وجرّده من سلاحه في آنٍ معاً. وأمام هذه المغامرات العاطفيّة المُخفقة تملّكه الغضب وغاص في الصّمت عائداً إلى تدمير الذّات(15).

يتحدث بافيزي (بين نوفمبر وديسمبر من سنة 1945) عن «ب» التي يمكن ربطها ربما بـ «لا بيوندا (الشّقراء)» أو جينيتا Ginetta التي تتحدّث عنها روايته Il compagno «الرفيق». وهو يسميها بأسماء آلهات وثنية يرتبطْن

بآلهة من أصل بحري. وستنضمّ «ب» إلى مذبح الآلهة الذي تقيمُ فيه أيضاً فرناندا بيفانو (ف.)، وامرأة الصوت الأجش (ت.). وكما سيلاحظ هو بنفسه: «إنّها المرّةُ الثانية خلال هذه الأيام الأخيرة التي تضعُ فيها «ت.» و«ف.» و«ب.» معاً. وها هنا انعكاس للعودة الأسطورية. ما قد كان، سيكون من جديد. لا مفر. كان عمرك 37 عاماً وكانت لديك كل الظروف الملائمة. لكنّكَ تبحث عن الهزيمة».

يمكن أن يُنظَر إلى هذه الفلسفة الحتمية بوصْفها عودةً إلى المستحيل -وهي نتيجة محتملة لِماسوشيته- وربطاً لما هو مؤنث بالأرض (أي بما هو خالد) وبالموت (أي بما هو عابر). ومن هنا وُلدَ كتابةُ «الأرض والموت» La terra e la morte، وهي أشعار نبَعت، على ما يبدو، من التجربة العاطفية الجديدة.

في الفترة نفسها، قرأ بافيزي بحماسة «الغصن الذهبي» La rama dorada (للكاتب والأنثربولوجي الأستكتلندي جيمس فريزر James Frazer، مارس تأثيراً كبيراً في كتاباته الأخيرة، كما أثّر قبلاً في أعمال فرويد)، وعمَّق رابطته العاطفية بِفرناندا، وهي تلميذة سابقة له بكلية الآداب -والتي كما فعلت «ت»- تزوّجت في النهاية من آخرَ. في عام 1948 مرّ الكاتبُ بمرحلةِ جفاف إبداعي، أحّس بأنه فارغ «مثل بندقيّة نفدتْ ذخيرتُها»، وقد اشتدّت هذه الأزمة مع الربو والوحدة المَهيبة والممجَّدة. في الوقت نفسه، انصرفَ إلى كتابة روايتيْه: «الشيطان في الرَّوابي» و«الصيف الجميل»، ونشْر ذلك الذي سيكون كتابه المفضَّل والأكثر ذاتيّة: «حوارات مع ليوكو» Los diálogos

con Leucócon Leucó [*]. وفيه ستتحدث الآلهة مرة أخرى. فليوكو (كناية عن ليوكوتيا Leucotea) هي الحورية القادمةُ من البحرِ لِتعلن شيئاً جديداً. تتحاور مع أريادنا Ariadna وتواسيها نظراً لأن تيسيو Teseo قد تركها. ثمّ تتحدّثُ مع سيرسي Circe لتكشف لها أن سحرها، وإن لم يكن قد حال دون عودة أوديسيو Odiseo إلى الأرض، فإنّه، على الأقل، قد حوَّله إلى ذكرى. هنا، كما في بقية أعمال بافيزي، المرأة هي الخيط الموصل الذي يقوم، في بعض الأحيان، بحوار ذاتيٍّ، ومع الكاتب في آن واحد. في 25 من أغسطس من سنة 1950، ثلاثة أيام قبل انتحاره، وجَّه بافيزي إلى صديقه وكاتب سيرته لاحقاً، دافيد لاخولو David Lajolo، رسالة يقشعرُّ لها البدن:

«بما أن الناس يتحدثون عن علاقاتي العاطفية، من الألب إلى رأس باسيرو، سأقول لك فقط، إنني، مثل كورتيس Cortés، قد أحرقتُ سفني ورائي. لا أدري إن كنت سأجد كنز موكتيثوما Moctezuma، لكنني أعرف أنه هناك، في مرتفع تينوكتيتلان Tenochtitlán تُقدَّم قرابين بشرية. منذ سنوات عديدة، كنت قد توقَّفت عن التفكير بهذه الأشياء: كنت أكتب، الآن، لن أكتب بعد اليوم! بالعناد نفسه، وبالإرادة الصلبة نفسها التي تتمتع بها مدينة لاس لانغاس

(*) «حوارات مع ليوكو» كتبت ما بين سنة 1945 و1946. تطرح كلّ أسطورة تطرق لها بهذا الكتاب إشكاليات عديدة: الجنس لدى أوديب Edipo وتيريسياس Tiresias، سافو Safo والانتحار كوَهمٍ بالسعادة، ليكاوون Licaón والحيونة البشرية، أورفيو Orfeo أو البحث عن الذات، إلخ.

Las Langas، سأسافرُ في مُملكة الأموات. إذا أردتَ أن تعرف من أنا الآن، أعِد قراءة «الوحش» في «حوارات مع ليوكو». كالعادة، لقد توقعتُ كل شيء منذ خمس سنوات. كلما قلّ حديثُك مع الناس في هذا الشّأن، كنتُ ممنوناً لك أكثر. لكن، هل ما زلتُ أستطيع أن أفعل ذلك؟ أنت تعلم مقدار ما عليكَ القيامُ به. وداعاً إلى الأبد. المُخلص تشيزاري»[16].

وكالكلاب التي لا تريد أن تُزعج سيِّدها فتبتعد عندما تحسُّ بأنها تموت، فقد كان لبافيزي أيضاً لحظة تضحيته الخاصة أو «قتلِه الخجول»، كما فضَّل تسميته بِدقَّة لبِقة. كان السبب الظاهري لتلك النهاية المعلنة هو خيبة جديدة: قصّة حبّه غير المكتملة مع الممثلّة الأمريكيّة كونستانس دولينغ Constance Dowling، التي يسميها في يوميّاته بـ«القلقة المكدّرة». وبعد الحديث بهَوسٍ عن الانتحار طيلةَ خمسة عشر عاماً، كما لو أنه يتحدث عن مشكلة نظرية لَا تعنيه، انتهى به الأمر إلى أنْ يتساءلَ بدهشةٍ مبرَّرة: لماذا الموت؟ لم أكن يوماً مُفعماً بالحياة ولا يافعاً كما أنا الآن».

ذاتَ أحدٍ موحِشٍ ومُقفرٍ من شهر أغسطس سنةَ 1950، خرج تشيزاري من بيته بشارع لامارمورا، مُستقلاً الترام إلى فندق روما حيث استأجر غرفة. وقبل أحد عشر يوماً من ذلك، كان قد كتب آخر صفحة من يومياته. لم يشترط سوى أن يتوافر في الغرفة هاتف. وقد روت موظفة الاستقبال بالفندق، فيما بعد، أن الكاتب كان قد أجرى أربع مكالمات أو خمساً. تحدَّث

بشكل مُلِحٍّ مع عدة نساء: دعاهنَّ للحديث، للغداء، لمضاجعته، لأي شيء. لكنه، كمكافأة، لم يحصل إلا على رفضٍ لبق. وكان قبلها بتسعة أيّام قد تساءل: «هل تستغرب أن يمر آخرون بك دون أن يعلموا، بينما تمر أنت بآخرين كُثرٍ ولا تعلم أنتَ أيضاً،، ما هي مأساتهم أو سرطانهم الخفي، ولا يهمك أن تعرف؟»، ثمّ أقدمَ بافيزي على الفعل الأقصى، كما لو كان بطل تضحية مؤجّلة. حدثَ كل شيء بين عشيّة ذلك اليوم وضحاه، وفي الحجرة نفسها من ذلك الفندق الذي كان مسرحاً لِبطلة كتابه البائسة «بين نساء وحيدات». كان قد أخذ معه نسخة من كتابه «حوارات مع ليوكو». وكان الكتاب على طاولة القراءة المُضاءة، مفتوحاً على الصفحة الأولى، وقد كتب عليه كلماتٍ نقلها عن الكاتب الروسي الذي انتحر أيضاً، فلاديمير ماياكوفسكي Vladimir Maiakovsky، يطلب من خلالها ألا يُثرَثر كثيراً حول ذلك الموضوع. لقد كان، بلا شك، كما قالت له صديقة بالمقهى، ثقيلاً، متفلسفاً، ومملّاً. ولكي يُنهي المسرحية، انتحر بتناول مهدئات. وقبل أنْ يدفع الشاعرُ الوحدةَ والموتَ ثمناً باهظاً لفنّه الاحتضاري، قدّم شرحاً عن إرثه في كلمات قليلة:

«لقد قمت بمهمتي العامّة. وفعلتُ كل ما بوسعي أن أفعله. عمِلت، وقدَّمت شعراً للناس، وتقاسمتُ هموم الكثيرين منهم».



كافكا



بيسوا



بافيزي

رسائل ويوميات حميمية

«هل يستطيع المرء امتلاك شيء ما؟
ألا يعادل ذلك فقدانه؟»

كافكا، في رسالة إلى ميلينا

«من أين تُراها قد نشأت فكرة التواصل بين الناس عن طريق الرسائل؟ قد يخطُرُ لنا أنّ شخصاً ما يودّ أنْ يقرّب إليه شخصاً آخر بعيداً عنه وأن يتمسّك به، وكل تفسيرٍ عدا هذا يتجاوز قدرة البشر. ومع ذلك، فإنّ كتابة الرسائل تعني التّعري أمام أشباح، وهي تنتظر ذلك بنَهم. إن القبلات المكتوبة لا تصل إلى وجهتها: تتشربها الأشباح في الطريق. وبهذا الغذاء الوافر تتضاعف على نحو هائلٍ حقّاً. أدركتِ البشريّة ذلك وسعت جاهدة إلى تفاديه. ومن أجل إلغاء ما هو خيالي بين الناس، قدر الممكن، وتحقيق تواصل أكثر طبيعيّة، فيه سلامٌ للأرواح، اخترعَتِ السكة الحديدية، والسيارة، والطائرة... لكنّها لم تعد صالحة كلها، إنها اختراعات، بلا شك، حدثت لحظةَ الكارثة. إن الفريق المعاكس (الأشباح) أكثر هدوءاً وقوة بعض الشيء: فبعد البريد، اخترع الإنسان البرقيّة والهاتف والتلغراف اللاسلكي...ومع ذلك، فإن الأشباح لن تموت جوعاً، بينما نحن، في المقابل، سنفنى»[17].

إن رسالة كافكا هذه إلى ميلينا تقدِّم خطوط بحث متعدِّدة وفي غاية الأهمية حالَ معالجة موضوع الأسلوب الرسائلي واليوميات الحميمية كوسائل للتواصل مع الآخرين. لقد استحوذ على الكاتب التشيكيّ استخدامُ الاعترافات كشكل أدبيّ، ولكن بافيزي وبيسوا استخدماه هما أيضاً بانتظام كبير. لقد لجأ ثلاثتهم إلى هذا الشكل الأدبي الذي يصنِّفه الألسُنيون في إطار «أدب الأقليات» الملتبس، أو يضعونه مباشرة في إطار الأدب الهامشي. وقد فعلوا ذلك في النصوص المكتوبة لهذا الغرض (لكي يقولوا شيئاً ما لشخص ما، أو بالأحرى، لكي يستخدموا الآخر كوسيطٍ لِحوار ذاتي لا متناهٍ)، وكذلك في أعمالهم الأدبية التي تتحوَّل، أحياناً كثيرة، إلى جداريّة أو مرآة. إن قراءة متأملة للمقتطف السابق، كما قلنا، تقدم مفاتيح أساسية للتعمق في الموضوع.

إلى أي مدى تكون الرسالة صالحة كوسيلة للتعارف بين الأشخاص؟ من المعروف أنه في أي خطاب تنتُجُ ظاهرةُ زحزحة وتبطين عجيبة، غير مقصودة بوجه عام، تجعل الأشياء أكثر صعوبة وتغذي شحنة الأوْهام، والخداع الذاتي، والفخاخ غير المرغوبة، والحيْرات: عندما نتحدث، نقول أكثر مما كنا نقصد قوله. إنه بالنهاية، تمرين يدفِّق الخيال إلى مستويات لا يمكن تصوُّرها. لكن هذه الحجة، يمكن أن تعارضها في المقابل فكرة أن الوهم الذي يثيره فينا الآخر لا يحتاج البتة إلى رسالة أو إلى أيِّ وعاء مُوصل آخر، وهي فكرة تُحترم أيضاً: إن أثر الخيال بوسعه أن ينمو، في جميع الأحوال، خلال حديث، أو حتى، خلال التفاعل المباشر للأجساد (دون استثناء الجنسي منه). وهذا الأخير ليس مجرَّداً كذلك من سلطة

الاستعارة واللغة التي تشكِّلنا، بخلاف النباتات والأحجار والحيوانات. سيكون من الأفضل أن نقبل بذلك الشك الذي يطرحه كافكا في رسالته إلى ميلينا وأن نُسلِّم بأن الأرواح (عدا استثناءات قليلة جداً) لا يمكنها أن تتواصل. ذلك أن الأشباح إذا كانت حقّاً تتشرّب القبلات وهي في الطريق، فماذا يبقى، إذن، لأولئك الذين يطمحون إلى التواصل في نهاية هذا التدخل الواضح؟

سواء في الرسائل أو في اليوميات الحميميّة، يتعرى المخاطِبون أمام الأشباح، وهذا صحيحٌ إلى حدٍّ ما. فالتعري لا يكون كاملاً أبداً، ذلك أنّه حتى النّص الأكثر عُرياً تتخلَّله حُجُبٌ لامتناهية. ومع ذلك، ثمة شيء ما قد يرشحُ عبر الشّرخ. تحدُث المعجزة جزئياً بفضل العنصر الاستعرائي والسّير ذاتي الذي تحويه الرسائل، واليوميات الحميمية والأدب بوجه عام.

ولأنّ كافكا مُدركٌ لهذه المشاكل، فإنّه يدافع عن الحاجة -التي لا يمكن إشباعها بأي وجه- إلى تحقيق تواصل طبيعيٍّ أكثر مع الأشخاص ومحاولة بناء جسر أكثر صلابة نسبياً، وبأية وسيلة كانت. إن هذا الهدف لَجدير بالثناء، ولكنّ طرق تحقيقه لا تبدو واضحة. ففي عصر التكنولوجيا الرقمية، كلُّ شيء يشير إلى أن البشرية عبر تاريخها لم تكن قطُّ متواصلة بهذا الشكل الوثيق، كما هي الآن. هل بوسعنا أن نستنتج من هذا الزَّعم أن الأشخاص يعيشون الآن في انسجام أكبر؟ هل نكون أخيراً أمام حقيقة دامغة، ألا وهي أنَّ الرجل والمرأة العصريّن هما الآن أقل عزلة من أي وقت مضى؟ إن هذا السؤال خادع، وبطريقة ما، يحمل في طياته مفارقة التواصل العصري الكبرى. إنه لمن المشكوك فيه على الأقل أن يحصل الأشخاص،

من خلال أجزاء إلكترونية صغيرة وفعالة، على وسيلة ناجعة تُبقيهم على اتّصال. إذ حتى بهذه الطريقة لا يمكن ضمان وضع حدٍّ لما هو شبحيٌّ. ما العمل إذن؟ إن جواب كافكا الضِّمني، مع تطرُّفه المعهود، ما زال يحتفظ بصلاحيته: ليس بوسعنا أن نصنع أي شيء، وليس بوسعنا أن نخترع أي شيء جديد، إن الأشباح لن تموت جوعاً، ونحن، وإن كنا لن نموت، على الأقل في القريب العاجل، فإن علينا أن نستمر في البحث عن أشكال غير معروفة للتواصل، والتي رغم تواضعها، تتيح عودةً أو قفزةً إلى عالم الكلمات والأشياء.

إن تناول الرسائل واليوميات الحميمية، بالإضافة إلى ما سبق، يطرح مجموعة من الإشكاليات التي تمثِّل أحد خطوط البحث الرئيسية لهذه الدّراسة. إذ أن هذه الوثائق، إلى جانب المؤلفات، تشكِّل مرجعاً ضرورياً لِما نحن بصدد الحديث عنه هنا. تكفي بعض الأسئلة القليلة لتحديد المسألة بشكل أفضل. هل يمكن اعتبار هذه المواد التي أُنجِزت، أحياناً كثيرة، دون عناية كبرى بالأسلوب، جزءاً من النتاج الأدبي؟ هل تصلح قراءتها للتوثيق التاريخي؟ هل تضيف شيئاً مفيداً للنقاد والباحثين؟ أم أن الأمر يتعلق، في الواقع، بجنس ثانوي حقاً، موجهٍ لإشباع فضول القراء والمعلِّقين، المرضيّ والعابر؟ لننظر، مبدئياً، ما الذي يحدث مع مصدرٍ وُظِّف كشكلٍ ممكنٍ (أو بالأحرى مستحيل) للعلاقة العاطفيّة. ولنعترف بأن الرسائل المكتوبة بخط اليد، على ورق (بما في ذلك طقسُ إرسالها البطيءُ لاحقاً) تشكِّل خطاباً في طور الانقراض و/ أو التحوُّل. لقد مثَّل كافكا وبيسوا وبافيزي، كلٌّ في زمانه ومكانه، بدايةَ النهايةِ لـ«الإيروس التّراسليّ». كانت الرّسالة في القرن

التّاسع عشر، وخلال جزء مهم من القرن العشرين توُظَّف كشاشة سينما يعكس المرسِل من خلالها لَواعجه، ورؤاه للعالم، ومشاعره الأكثر سريّة وذاتيّة. لقد تحوّل هذا العالم الأنَوي (مزيجٌ من الاعتراف والتأمل الباطني والحوار مع الذات والتحليل الذاتي) في نهاية المطاف إلى رواية في أجزاء، كانت كلّ رسالةٍ فيها فصلاً يستبق الرسالة التالية، وحيث الوسيلة، في النهاية، تصبحُ غاية.

التجربة

لا بد أن نُعدّ تاريخ الرسالة أحد الأشكال الأساسية للتعبير عن الذاتية في الزمن المعاصر. إن ثقافة التّراسل في القرنيْن الثامن والتاسع عشر طوَّرت نموذجاً خطابياً جد مميَّزٍ، بدأ شيئاً فشيئاً يتخلى عن الطقس الاجتماعي وعن القواعد الخاصة بالدينامية الشفهية. وبدأ تبادل الرسائل، في فكرِ الكاتبِ المُنعزل، يعمل كنوع من التطهير الروحي للحالات النفسية والتخوفات والحماسات والنواقص والاحتياجات التي لم تكن تجد متَّسعاً لها-ومازالت- في الكلام المباشر.

من منظور الحاضر الذي تحكمه السرعة، نفترض أحياناً أن الرسائل التي كانت تُبعَث وتُتسلم خلال القرنين الأخيرين كانت تتأخر كثيراً قبل أن تصل. لكن الأمر لم يكن كذلك تماماً. ففي زمن كافكا، كان القطار السريع يحتاج إلى ثماني ساعات لقطع المسافة بين برلين وبراغ: وأمّا الرسالة فأكثر من ذلك بقليل. ما كانت تكتبه فيليسي مساء يوم السبت، كان يصل

بين يدي كافكا يوم الأحد صباحاً. ثم إنه لم يكن هناك يوم لا يعمل فيه ساعي البريد، ولا حتى يوم الأحد. أي أن الأمر يتعلق بوسيلة سريعة وموثوقة. بل، وإذا ما تجاوزنا ضيقَ كافكا المرضيَّ بسوء الأداء المُفتَرَض لما كان يُسميه بـ «الآلية البريدية»، فإنّ قلّة قليلة من الرسائل يبدو أنّها قد فُقدت.

كلما ضغطَ موقفُ كاتب الرسائل النرجسيُّ (الذي كان يميل، المرة تلو المرة، إلى مرآة تعكس صورته الشخصية إلى حدِّ الامتلاء) بثقله أكثر، ابتعدتْ هذه الوسيلةُ عن أهدافها الأصلية، التي هي التبادل والتواصل. بشكل ما، عملت الرومانسية الألمانية على تسريع هذه العملية التي لم تكن لتتوقف عجلتها. وهكذا بدأت الرسالة تتحول إلى الوسيلة الوحيدة تقريباً للتعبير عن العالم الداخلي للأفراد، وأيضاً، إلى وسيلة لمواجهة الاغتراب الروحي المتزايد الذي كانت تُحدِثه الثورة الصناعية، والمجهولية المتنامية التي كانت تلبِّد سماء المدن الكبرى. إن الانحطاط الذي يهدِّد الثقافة الرسائلية على الأرجح يعكس انخفاضاً في القدرة على التعبير، وانهياراً تدريجياً للذاتية نفسها في آخر الأمر، ولقد سطَّر هذه الفكرة الأخيرة ثيودور أدورنو بإلحاح.

«للأنا دائماً ثمة شيء يبرز في الرسائل. لكن في زمن انهيار التجربة، تتوقف الكائنات البشرية عن كتابتها. أحياناً، يبدو وكأن التقنية تجرِّد هذا الجنس من أدنى شروط وجوده. وبما أن الرسائل -نظراً لوجود إمكانيات أخرى أسرع للتواصل

ونظراً لتِقلُّص المسافات الزمكانية- لم تعد ضرورية، فإن جوهرها نفسه يتلاشى»[18].

لكن، بعيداً عن الموت الحقيقي أو المؤقت لأي نوع من الخطاب، هل من الممكن أن «نعشق» رسالة كما لو أنها تجسِّد بأمانة كاتبها؟ إن هذا السؤال في حدِّ ذاته خادع، ذلك أننا، في هذه الحالة، سنكون بصدد تصوُّر الرسالة كـ«فِيتيش» Fetish، شأنها شأن تلك التي كانت ترافق رسائل العشق كتمائم: خصلة من الشعر، أثر أحمر الشفاه، منديل معطَّر... لكنّ الأمر لا يتعلق بذلك. إن الاستفسار المطروح يسعى، في الواقع، إلى تحديد إذا ما كانت إحدى النساء المرتبطات بكافكا وبافيزي وبيسوا قد استسلمت للعلاقة العاطفية عن طريق النصوص. أو كذلك، إلى معرفة إذا ما كانت الرسائل قد لعبت دور جسر أوّليّ، أو ديكور محفِّز، أو صنّارة يمكن الاستغناء عن طُعمِها (الرسالة) ما إنْ يُنالَ الصّيدُ المأمول.

وقد يساعدنا هنا أنْ نتذكّر قصة سيرانو دي بيرجراك Cirano de Bergerac ومحبوبته روكسانا Roxana. فنظراً لخجله من عيبه الخلقي الطبيعي (الحجم المفرط لأنفه)، يأبى هذا الأخير أن يبوح بحبِّه إلى هذه المرأة. لذلك يوسِّط بيْنه وبينها جندياً شاباً ووسيماً، يعبِّر، بوساطته، عن رغباته. وكما هو الشأن بالنسبة لسيدة متطلبة ومثقفة، لن تقبل روكسانا فقط بالرجل الذي أهدتها إياه السماء، بل ستشترط الكلام. سوف تطلب رسائل حب، يجب أن تكون، زيادة على ذلك، مؤلَّفة من كلمات أنيقة، وشعريّة إن أمكن الأمر. ولم يكن ذلك الشاب المسكين الذي يفتقر إلى الخبرة بمستوى تلك المهمة.

ولم يكن بوسعه أن يؤديها ولو حتى بشكل جزئي. كان سيرانو، في المقابل، يملك قوة السحر تلك، ومن حقل المعركة، سيكتب رسائل متَّقدة، لكي يستطيع إرسالها إلى روكسانا عن طريق الجندي.

تنتهي هذه القصّةُ عبر مرحلتين: مرحلة مأساوية تراجيدية وأخرى ميلودرامية. إذ أن روكسانا تقول للجندي الوسيم إنها لا تحب فقط جسده الجميل، وإنما، وبشكل خاص، روحه المرهفة، وإنها مُتأثّرةٌ جدّاً برسائله لدرجة أنها ستستمر في عشقه، حتى وإن كان جسده مشوهاً أو بشعاً. وسيفهمُ ذلك الجندي- الذي كان مشاركاً آنذاك في إحدى المعارك أنها لا تحبه لِما هو عليه في الحقيقة، وإنما بوصفه صاحب تلك الرسائل. بعبارة أخرى: إنها تحب سيرانو، ولكنها لا يجب أن تعلم بذلك. ولأن ذلك الشاب لم يكن ليتحمَّل تلك الحقيقة المُرَّة، فإنه سيلقي بنفسه إلى التهلكة في هجوم انتحاري وسيلقى حتفه. عندما ستعلم روكسانا بالأمر، ستقرِّر الدخول في أحد الأديرة، حيث ستتلقى زيارات منتظمة من سيرانو، الذي كان يوصل إليها أخبار الحياة الاجتماعية بباريس. في أحد اللقاءات، تطلب منه روكسانا أن يقرأ لها، بصوت مرتفع، آخر رسالة لمعشوقها المتوفى. وهنا نصل إلى الجزء الميلودرامي: إذ أن روكسانا ستنتبه إلى أن سيرانو لا يقرأ الرسالة، وإنما يردِّدها عن ظهر قلب. وبذلك ستكتشف أنه صاحب الرسالة الحقيقي، وصاحب الرسائل السابقة كلِّها. وتتحرك مشاعرها بعمق، وترى في ذلك الرجل ذي الأنف المشوَّه غاية حبِّها الحقيقي. لكن الأوان قد فات: إذ إن سيرانو الآن جريح، على إثر مشاجرة في الشارع، وسيموت أمامها.

هل كانت فيليسي أو ميلينا تعلمان بأن كافكا، صاحب الرسائل المشهودة،

كان يرفض الزواج، وبأن مصيره، بالإضافة إلى ذلك، سيكون الموتَ شاباً، بسبب مرض السُّل العضال؟ هل كانت بييرينا أو فرناندا أو «ت» يُدركْنَ أنّ بافيزي كان انتحارياً بروحه؟ وهل كانت العاشقةُ أوفيليا تتوّقع أن شاعر لشبونة الذي كان يبعث إليها تلك الرسائل الرائعة، كان مدمن كحول على شفا تليُّفٍ في الكبد. وإذا ما كانت هؤلاء النساء جميعاً قد عرفن بعمق الواقع القاسي الذي كان يخفيه ذلك النّثر المُرهف الذي كنَّ يستشعرنه عبر تلك الرسائل، هل كُنَّ سيرفضن سيرانو ذاك الذي لم تعشقه روكسانا إلا بعد فوات الأوان؟

تحضرنا إحدى الإجابات المحتملة على لسان كافكا: «إن الأشخاص لم يخدعوني قط. أما الرسائل فدائماً». وثمة إجابة أخرى يمكن ربطها بما يشبه القيمة المقدَّسة التي أُعطِيت للكلمة المكتوبة، عندما كان هذا المصدر أيقونة قادرة على تسكين لوعة غياب الآخر. أمّا الآن-حيث الرسالة المكتوبة بخطّ اليد تكادُ تختفي مع سيطرة الفاكس والهاتف الخلوي والبريد الإلكتروني- فيبدو أن هذا التّقديس قد اتخذ أشكالاً حديثة ومساراتٍ متجدّدة. لكن لا شيء سيعود ثانية كما كان، ولعل سيرانو دي بيرجيراك سيضطر إلى اللجوء إلى إحدى الثكنات الشتوية. وستتخلّى روكسانا، على الأرجح، عن مطالبة الجندي بكلمات جميلة: وجُلُّ ما ستريده، غالباً، هو أن يظل بقربها ورهن إشارتها عندما تحتاج إليه. ومع ذلك، سيكون هناك دائماً فضاء مخصَّص للكلمة الصائبة. وستُصلِّي الأشباح لأجل أن يتحقق ذلك. ولكنها في ما بعد، وكما يحدث دائماً، ستتشرّب القبلات في طريقها.

بخلاف ما نراه بالعادة اليوم، فإن رسائل الماضي القريب نسبياً تقدِّم نصوصاً، بوجه عام، جيّدة الصّياغة ومثيرة للإعجاب، بوصفها شواهدَ على العصر، أو قِطَعاً أدبيّة، أو الاثنين معاً. وأمّا مسألة تحديدِ ما إذا كانت مُنسجمةً مع الحصيلة الفنية لكاتب ما، فقد حَلَّها، بطريقة ما، كلٌّ من دولوز Deleuze وغاتاري Guattari فقد نبّها إلى أنّه ليس هناك أي معنى لِتساؤلِنا عمّا إذا كانت الرسائل تشكِّل جزءاً من العمل الأدبيّ ولا ما إذا كانت مصدراً لبعض المواضيع، في هذه الأخيرة. إنّها فعلاً جزء لا يتجزأ من آليّة الكتابة أو التعبير. وبهذه الطريقة، يجب أن نفهم أن الرسائل، بوجه عام، تنتمي تماماً إلى الكتابة –سواء خارج العمل الأدبيّ أم ضمنه– وأن نفهم كذلك لماذا اتّخذت بعض أنواع الرواية، على نحو طبيعيٍّ للغاية، شكل الرِّسالة[19]. يجازف إ. م. سيوران E. M. Cioran بأطروحة أخرى، انطلاقاً من راديكاليته المستفِزَّة دائماً.

«الرسالة، وهي حديثٌ مع غائب، تُشكِّل حدثاً رئيسياً للوحدة. إن الحقيقة حول كاتب ما يجب أن يُبحَث عنها في مراسلاته وليس في أعماله. فالأعمالُ، في أحيانٍ كثيرة، ما هي إلا قناع. يمثّلُ نيتشه في أعماله Nietzsche أدواراً، فيتقمَّص دور القاضي والنبي، ويهاجم الأصدقاء والأعداء، ويتموقع، بغرور، في قلب المستقبل. في رسائله، في المقابل،

يشتكي، من أنه شخص بائس ومريض، وإنسان تعيس، على العكس من تشخيصاته القاسية وتنبؤاته، التي هي، حقيقةً، مجموعة خطابات لاذعة»[20].

إذا كان هنالك ما يثير الدهشة في رسائل كافكا إلى ميلينا، أو فيليسي أو غريتي، فهو دقّة السّرد التي تتمتّع بها كتابته التفصيليّة إلى أقصى حد، وإن كانت، مع ذلك، لا تخلو من الالتواءات المعتادة في الخطاب الكافكي. في الواقع، يمكن أن نلاحظ لدى الكاتب التشيكي ميولاً واضحة للاستحواذ على نسائه من خلال الخطاب الرسائلي. قد يتعلق الأمر بتقنية مثيرة تستحضر بقوة كتاب «يوميات رجل جذاب» لِكيير كيغارد Kierkegaard. إلا أن الرجل الجذاب في هذه الحالة كان شخصاً يستعمل الرسائل كاستراتيجية منظمة، كوسيلة ممنهجة تهدف إلى تليين الضحية المحتملة إيروتيكيّاً، بالنظر إلى لقاء جسدي مُرتَقِب.

من بين كثير من الكلمات الأخرى، تتكرّر في رسائل كافكا كلمة «قرب» كمحرّك أدبيّ. وقد تحدّثَ الكاتب عنه، وإنْ لم يعرّفه تعريفاً واضحاً. في سنة 1912، تكرّر المصطلح بإلحاح في عدة رسائل إلى فيليسي. يظهر «القرب المتحقَّق عن طريق النضال»، والقرب «الهنيء» و«المجنون» و«المفرِط»، وأخيراً، القرب كضرورة تبلغ حدّ الاستماتة: «لا شيء، يا حبيبتي، سيمنعني من أن أجذبك نحوي أقرب، فأقرب، فأقرب».

تقول ماركيزة ميرتوي Merteuil في رواية «علاقات خطيرة» Liaisons dangereuses، لِكاتبها شوديرلو دي لاكلو Choderlos de Laclos: «لاحِظ جيداً أنك عندما تكتب لشخص ما، فإنك تكتب له وليس لنفسك: عليك إذن أنْ تجتهد أقلّ في أن تقول له ما يجول في خاطرك، وتكثر في المقابل من قول ما يحبّذ هو سماعه. إن الماركيزة التي تتحدث هكذا «ليست مغرمة»، ولهذا السبب، فإنها تطالبُ هنا بمهمة تكتيكيّة موجَّهة للدفاع عن مواقع وتحقيقِ فتوحات[21].

إن فكرة المراسلة (بالمعنى الواضح المُتمثّل في القول والرّد عليه) لأمرٌ كلاسيكي في مجال التّراسل، إنْ لم يكنْ في مجال العلاقات بوجه عام. وهو ما يلمِّح إليه بوضوح فرويد الشاب في رسالة إلى خطيبته.

«لا أريد أن تبقى رسائلي دائماً دون ردٍّ، وسأتوقف فوراً عن الكتابة إليك إذا لم تجيبيني. إن الحوارات الأحادية الأبدية التي لا يصحِّحها أو يغذِّيها المحبوب تنتهي إلى أفكار خاطئة حول العلاقات المتبادلة، وتجعلنا غريبين عن بعضنا البعض، عندما نلتقي مجدَّداً ونجد أشياء مختلفة عن تلك التي كنا قد تخيّلناها، من دون أن ترقى لدينا إلى درجة اليقين».

صحيحٌ أن الشغف العاطفي، لكي يعبِّر عن ذاته، ليس بحاجة إلى موافقة الشخص المحبوب، أو حتى معرفته. بوسعنا أن نحبَّ شخصاً يرفضنا، أو حتى يجهلنا تماماً. لكن، أي حبٍّ هذا الذي بوسعه أن يصمد على هامش ذلك التناغم الأساسي الذي يطالب به فرويد؟ إن ذاك الذي قد يقبل بِظلم التواصل ويستمر في الحديث بتودد، دون أن يجد له ردّاً، سيكتسب مهارة عظيمة: تلك التي تملكها الأم[22]. إن الرسالة لا تملك قيمة تكتيكية بالنسبة للعاشق الذي لا دراية له بالاستراتيجيات. وهي لم تكتسب هذه «الميزة» كذلك لدى كافكا، وإن كان قد اهتم، دائماً، بكتابة رسائل أوَّلاً في مسودات لنقلها بعد ذلك إلى صيغٍ نهائية، أي، أنها لم تكن عفويَّةً كثيراً، ولكنها لم تكن أقل أهمية لهذا السبب. ومع ذلك، من المدهش أن المتلقيات لنتاجه الأدبيّ الغزير في كتابة الرّسائل لم يتخلَّين عن العلاقة، بعد قراءة الرسائل الأولى. يكفي تصفح الرسائل والبطاقات البريديّة والبرقيّات الخمسمائة التي تلقَّتها فيليسي ما بين 20 من سبتمبر سنة 1912 ونوفمبر سنة 1917 لكي نفهم ذلك بوضوح. إن المادة المتوافرة هي أكثر من ذلك بكثير: فالكتاب الذي يتضمن جميع رسائل كافكا إلى فيليسي يشكِّل مجلَّداً من 750 صفحة، تضمُّ -بحسب تعريف الكاتب- «خمس سنوات من العذاب». بعد ابتعاده عن هذه المرأة، بدأت الرسائل تندر. بات كلُّ شيءٍ مختصَراً وعابراً. وأصبح كافكا، في تلك الفترة، يفضِّل البطاقات والتلغرافات التافهة، التي تكاد تكون رسمية. وصارت فيليسي الآن هي من تشتكي من أنه لم يعد يكتب إليها. وقد لجأ الرّجلُ إلى صمتٍ لم يكن مُطبقاً طوال الوقت. فكان حين يتحدّث، يهاجم بشراسة عادات فيليسي

البرجوازية: كان ينتقدها انتقاداً لاذعاً على اهتمامها بشراء بيت وأثاث من أجل الزواج المحتمل، وحاول أن يكسر شبكة الالتزامات العائلية التي (يفترض) أن هذه المرأة تحاول الإيقاع به من خلالها. ثم أكّد سوء الفهم هذا موضّحاً أنه يحسّ بأنه سيدفعه إلى التضحية بمصيره ككاتب، وحتى أنه يلمِّح إلى بعض الإشارات غير اللطيفة فيما يتعلق بـ «الأسنان المطليّة بالذّهب» لهذه المرأة، أو حول بعض التفاصيل البشعة أيضاً المتعلقة بلباسها، والتي تُثيرُ اشمئزازه.

لقد أيقظت فيليسي في كافكا رغبة حقيقية في الزواج وتكوين أسرة. لكنها، في الآن ذاته، أثارت ما سيسمِّيه الكاتب لاحقاً بـ «أكبر ذعر» في وجوده. كان كل شيء يبدو له مزعجاً: خلال بحثه عن شقة لهما، لم يرَ في تلك الحجيرات سوى تقليد للقبور، وكان يُحسّ بضيق في الصّدر وهو يختار أثاث البيْت (ويذكر الخزانة بوجه خاص). وبعد «المحاكمة» الغريبة التي أخضعتُه لها عائلة باور في ردهة فندق، وانتقاده بسبب امتناعه عن الوفاء بالتزامه بالزواج، أصبح هجومه أكثر حدّة(*).

«إني لا أتنازل عن حاجتي الماسة إلى عيش حياة غريبة، ومنظمة حصرياً وفقاً لعملي. أمّا هي، في المقابل، فإنها لا تأبهُ بكل استجداءاتي الخرساء، تريد الحل الوسط: بيتاً مريحاً، واهتماماً أكبر بالمصنع، وأكلاً وفيراً، والنوم عند الحادية

(*) في سنة 1914، التزم كافكا بالزواج بفيليسي، التي كان قد عرفها قبل ذلك بسنتين. في شهر يوليو أنهى علاقته بها. وقد تكرر الشيء نفسه بين يوليو وديسمبر من سنة 1917.

عشرة، والتدفئة... وتضبط ساعتي، التي تعمل منذ ثلاثة أشهر متقدمة بساعة ونصف الساعة، بكل دقة على الوقت الأصليّ».

في جميع الأحوال، فإن كافكا يريد أن يستمر في العيش، على أقل تقدير، متقدماً بساعة ونصف الساعة على باقي البشرية، بمن فيهم فيليسي. لاحقاً سيشتكي أمام ميلينا، من أنه لا يستطيع أن يذهب معها أبعد من الرسائل. إنّ جدار الكلمات الشاهق ذاك الذي رفعه أمام فيليسي يطرح شكوكاً حول طبيعة العلاقة الحقيقيّة التي كانت تربطه بها.

وهناك مشكلة أخرى تُطرح عند التطرق لهذا الموضوع، ألا وهي أنه، في جميع الحالات تقريباً، هناك غياب «للصوت الثاني». فلقد أحرق كافكا الأربعمائة رسالة أو يزيد التي لا بُدَّ من أنه قد تسلمها من فيليسي بعد أنْ أدَّى بهما ابتعادهما التدريجي إلى الانفصال النهائي، مِمَّا أعطى لمجموع الرسائل طابع حوار أحادي مظلم، وأحياناً ملتوٍ. وحتى فيليسي بدتْ حائرة، وقد قالتْ لماكس برود في إحدى زياراته إلى برلين: «لا أدري لماذا، ولكنّ الحال أن فرانز يكتب إليَّ كثيراً، ومع ذلك، رسائله لا معنى لها، لا أدري عمَّ تتحدث»[23]. إن النبرة المُشيرة إلى الذات تقودنا إلى الافتراض بأن مؤلف «القلعة» كان يتحدث (أو يكتب) لذاته. وإذا ما أضفنا إلى ذلك الصعوبات الواضحة التي كانت تجدها بعض المتلقِّيات لفهمه، فإنّ هذه الإشكالية تصبحُ أكثر تعقيداً.

كانت فيليسي بمثابة محفِّز فارغ لكافكا، يملأه على هواه بكلِّ أشكال

الإسقاطات والخيالات المتّقدة. وهذه ظاهرة معتادة لدى الأشخاص الذين يتمتعون بخيال متدفّق عندما يبدأون علاقات عاطفية: يحلمون بما لا يرونه أو ما يجهلونه. ينبغي أن نحدِّد بشكل أفضل إذا ما كان هؤلاء، عندما يزداد القرب، يفضِّلون الاستمرار في الخيال أم يرغبون في معرفة من هو حقّا ذاك الذي يحبّون.

من هو الشخص المرغوب حقاً؟ إنه لَمِن المفيد طرحُ هذا السؤال بين الفينة والفينة. وليس لصبِّ ماء بارد على نار العشق، وإنما لوضع تلك العلاقة على أرض صلبة. هل نحب فعلاً شخصاً آخر أم أنه الهيام الذي يوقظه فينا؟ ولعل لاكان Lacan كان سيجيب، بأسلوبه المبهم المعتاد، أن الرغبة، في النهاية، هي نتيجة لرغبة الآخر. ولكن عن هذا الشأن سنتحدث لاحقاً بإسهاب. في الواقع، وبوجه عام، فإن مراسلات كافكا مع كل واحدة من صاحباته تجعل هذا الشك جد بديهي، كما أنها تكشِف، في الآن ذاته، أطيافاً مختلفة وتناقضات متكررة. ولذلك سرعان ما كان ينتقلُ من حماسِه اللامتناهي تجاه الرسائل (التي ذهب إلى وصفه بأنها حياة) إلى احتقار كبير لها. «يبقى واضحاً تماماً افتقار الرسائل المكتوبة كافّة إلى أية قيمة»، يشكو أمام فيليسي في نوفمبر، إثر نهاية قاسية للعلاقة بينهما. تنتقد ميلينا، في أحد السِّجلاَّت القليلة التي احتُفِظَ بها، شحّ محتوى الرسائل التي يبعث بها كافكا إليها. تقول: «حتى وإن قلبتها ونفضتها بجميع الاتجاهات، لا شيء يسقط منها». وأمام إمكانية متوقعة لزيارةٍ من غريتي بلوش Grete Bloch (وهي الوسيطة بينه وبين فيليسي، والتي كانت أيضاً هدفاً لبعض تلميحاته العاطفية المواربة) يبوح لها كافكا، فجأة، بنوع

من «التعب الرسائلي»: «أما وقد عرفتُ الآن أنك قادمة، فلا رغبة لي في أن أستمر في كتابة رسائل».

إذا كانت النساء في أعمال كافكا أخواتٍ تارةً، وخادمات تارة أخرى، وعاهرات (ضد الزواج والعائلة، بحسب تعبير دولوز Deleuze)، تارةً ثالثة، فإن باور Bauer ستجسِّد للكاتب، كما يوضِّح ذلك في الدفاتر الثلاثة عشر التي تتألف منها «اليوميات»، الصورة الدقيقة للخادمة، بينما ستمثِّل ميلينا الملتزمة والعاشقة، بطريقة ما، الأخت بالنسبة إليه[24]. سيجد كافكا في هذه الأخيرة (وهي مترجمةُ أعماله من الألمانية إلى التشيكيّة، وأحد الأشخاص القلائل الذين عهد إليهم بنصوصه غير المنشورة) المحاوِرة المثالية. إن الطبيعة شبه المستحيلة لهذه العلاقة، ضمن أسباب أخرى، إذ كانت هذه الشابة تعيش بعيداً وكانت متزوجة، وقد مثّلت حافزاً كبيراً للكاتب المنطوي على ذاته. «لماذا كانت ميلينا لتحدِّثني عن مستقبل يجمعنا لن يكون له وجود أبداً؟ قليلة هي الأشياء المؤكدة، لكن أحدها هو أننا لن نعيش أبداً في البيت نفسه، معاً، جنباً إلى جنب، جالسين على الطاولة نفسها، أبداً، ولا حتى في المدينة ذاتها...»[25].

سينتهي المطاف بكافكا إلى إحساسه بأنه مهزوم، وأنّه وقع بالحفرة ذاتها التي حفرها للفتيات من خلال براعة خطابه. وهو يعترف بذلك أمام ميلينا:

«أعتقد أن إمكانية كتابة الرسائل البسيطة هذه قد أحدثت، لا شك، انفكاكاً رهيباً للأرواح في العالم. إنها، في الواقع،

حوار مع أشباح (بل ما هو أسوأ من ذلك، إنه ليس فقط حواراً مع شبح المرسَل إليه، وإنما أيضاً مع شبح المرسِل) يتطور ما بين السطور في الرسالة التي يكتبها المرء، أو حتى في سلسلة من الرسائل، حيث كل حوار يؤكد الرسالة الأخرى ويستطيع أن يشير إليها كشاهد»[26].

خلال السنة الأخيرة من حياة كافكا، عندما كان يعيش في برلين مع دورا ديامنت Dora Diamant، التقى الكاتب في إحدى الحدائق صدفة طفلة تبكي بحرقة. فسألها عما يجري لها. فأجابته بأنها قد فقدت دميتها. ويروي أنه، لمواساتها، اخترع قصة جميلة. قال لها بأن الدمية قد سافرت. «كيف عرفتَ ذلك؟»، سألته الفتاة. «لأنها كتبت رسالة إلي»، أجابها كافكا. «هل هي معكَ؟»، سألت. فأجابها: «آسف، إنّها ليست معي لقد تركتها بالبيت، لكن، غداً أُريكِ إياها». وفي ذلك المساء، بدأ يكتب رسالة الدّمية. وقد أولى هذه المهمّة الجدّيةَ والاهتمامَ ذاتهما اللّذين كان يوليهما لكتاباته. باتّخاذه الكتابةَ مهنةً، أراد كافكا أن يعوِّض ذلك الشيء المفقود بحقيقةٍ خطابية تكون مقنعة كالحقيقة أو أكثر. في اليوم التالي، وهو يتجوَّل مع دورا في الحديقة البرلينية نفسها، قرأ للفتاة تلك الرسالة الخيالية، فقال لها: «إن الدمية آسفةٌ ولكنها قد تعِبَت من العيش مع الأشخاص ذاتهم طوال الوقت». إنها تحب الطفلة، ولكنها تحتاج إلى تغيير الجو، وإلى أن ترى العالم، وإلى أن تتعرَّف إلى أصدقاء جدد. بعد هذا الجزء الأول، تابع كافكا كتابة رسائل وهمية لمدة ثلاثة أو أربعة أسابيع. وفي النهاية، وجد خاتمة مناسبة لهذه القصة: أعلنت الدمية

زواجها وودَّعت الفتاة بلطف، وقد تركتْ هذه الخاتمة الفتاةَ راضية. لم تصمد هذه الرسائل أمام الزمن، إلا أن دمية كافكا أصبحت مرئية بفضل التّراسل الأدبيّ الذي كان الكاتب من القلائل المُتمكّنين منه.

رسائل تافهة

لقد لجأ بافيزي وبيسوا هما أيضاً إلى كتابة الرّسائل، بانتظام وحماس نموذجيّن. فقد استنفد الكاتب البرتغالي صبر أوفيليا بمئات الرسائل (التي نُشرت في كتاب بعد وفاته بوقت طويل)، حيث كان يتوجّه إلى خطيبته بنبرة أبويّة واضحة ويعاملها كطفلة أو حتى كرضيعة تحتاج إلى عناية مستمرّة. وهي لم تكن هي المتلقِّية الوحيدة لشغفه الرسائلي. فقد تلقى منه صديقه جواو غاسبار سيمويس Joao Gaspar Simoes أزيد من خمسين رسالة، يدخل الشاعر فيها في حوارات أحادية حول مواضيع مختلفة (من بينها، الجنس والحب والموت والأدب) كما كان يفعل في باقي نتاجه الأدبي، بِطُرق أقل أو أكثر مباشَرة[27].

وقد انتقلتْ ظاهرةُ أنداد الشاعر إلى رسائل أوفيليا أيضاً. إن رسائل حب بيسوا، في الواقع، تشير مباشرة إلى ريكاردو ريس، وألبيرتو كائيرو وآلبرو دي كامبوس. كانت الرسائل تُبعَث إلى أوفيليا، لكن المراسلات كانت تتحاور مع هذه الأقنعة. ومن هذه الفوضى الكبيرة يتبيّنُ أنّ الفضاء الذي كانت تشغلهُ أوفيليا هو في الواقع «لافضاء»[28]. يتعلق الأمر، بشكل أدق، برسائل غرامية بين فرناندو بيسوا وفرناندو بيسوا. إذ أن «أوفيلينا»، كما كان

يناديها الكاتب وأقرانهُ بلطفٍ واضح، لم تكن سوى ذريعة. إن قراءة متأنية لتلك الرسائل التي تلقَّتها تبدو مفيدة لمعرفة تفاصيل علاقة غرامية باهتة، لا تخلو من فصول مثيرة للشفقة أو تراجيكوميدية. بعضها مثير للضحك، حتى وإن أخذنا بالاعتبار ملاحظة آلبرو كامبوس الشّعريّة المعروفة:

رسائل الحب جميعها
تافهة.
لن تكون رسائل حب
ما لم تكن تافهة.
أنا أيضاً كتبت، في زمني، رسائل حب
كغيرها، تافهة.
رسائل الحب، إذا كان هناك حب
لا بد من أن تكون تافهة.
لكن، في النهاية
تلك الكائنات التي لم تكتب قطّ
رسائل حب
هي وحدها
كائنات تافهة.

ولا يغيبُ هذا الاعتراف الفريد عن الرّسائل التي يكتبها بيسوا إلى كيروس. وهو ينصحها في إحداها، بين الساخر والأبوي، بأن «تنام وتأكل

وبألاَّ ينقص وزنها». في رسالة أخرى، يتصرَّف كطفل -ذاك الطفل الذي لا يجد الغذاء والمتعة إلا في صدر الأم- مُعطياً الفم حيِّزاً في غاية الأهمية داخل النص. توجد هناك إشارة وحيدة تشير بوضوح إلى الرغبة الجنسية حيث تظهر فيها أوفيليا كلعبةٍ تقريباً: دميةٍ لطيفة وعديمة الجدوى والفعالية، أكثر منها كامرأة.

«أيتها الطّفلة الشّقيّة... أود أن أطبع قبلة على فمك، بدقة النَّهِم الذي يريد أن يلتهم فمك ويلتهم القُبل المخبأة هناك، وأن أستند إلى كتفك وأنسابَ بلطف الحمائم، وأطلب منك اعتذارات كاذبة، أود لو كانت هذه الطّفلة دميتي التي، كطفل، أعرِّيها... وينتهي الدور هنا بالذات، ويبدو هذا شيئاً مستحيلَ الكتابة من كائن بشري، ولكنه كُتِب بيدي[29]».

إن بيسوا وشخصياته المستعارة يتحدثون إلى أوفيليا من خلال رسائل وأشعار مكتوبة بجرعة عالية من التعقيم والتظاهر، لا تخلو من حصةٍ من الشذوذ المبطَّن بالطفولية. في هذه النصوص، يصبح الحضور الأنثوي في النهاية أشبه ما يكون بالغياب. وإذا ما ظلت هناك شكوكٌ بعد، فإن العاشق المزعوم يؤكد، على ما يبدو، هذا الاغتراب في رسالة مكتوبة في الخامس من أبريل سنة 1920: «تعرفين؟ أكتب إليك الآن، ولكنني لا أفكر بك. أفكر بالحنين الذي يعتريني للأوقات التي كنت أقضيها في صيد الحمام، وهذا أمر لا علاقة لك أنتِ به».

«عندما أكتب رسائل، فأنا أمارس سوء المعاملة»

من بافيزي إلى بيانكا غاروفي

إن رسائل الحب أو اللاحب التي كتبها بافيزي تشكِّل مساراً مطبوعاً بالشقاء. هي رسائل، بوجه عام، موجزة ومتطرِّفة وقاسية (وأكثر استعجالاً بكثير من رسائل كافكا وبيسوا)، يمكن قراءتها كقصةِ مستحيلٍ أبدي. كما تسيطر عليها أيضاً سخرية مُرَّة ولمسات من الهزل الأسود تجعل الكاتب أقرب إلى الروح المعاصرة. إنها تحدِّد مساراً عاطفياً يغرق في الفراغ المظلم للسكوت والحنق. يغطِّي مجموع المراسلات الفترة ما بين 1926 و1950، وقد نُشِرت مبدئياً في إيطاليا بِدار «إيناودي» للنشر Einaudi (1966)، في جزأين، تحت إشراف إيتالو كالفينو Italo Calvino، ولورينثو موندو Lorenzo Mondo، وماريا إستير بنيتيث María Esther Benítez. هناك بضع رسائل انتهى بها الأمر إلى يومياته (مِهنةُ العيش)، نظراً لأنها، على ما يبدو، لم تُبعَث قط. الفرق طفيف. إذ أنّ الملاحظات كلّها تعكسُ بإلحاح مُدهش ثنائيّة «كلّ شيء أو لا شيء» الحتميّة. إنّ هذه الرسائل، التي تجتابُها أفكار الحب والأسطورة والأرض والموت المسيطِرة (وهي متلازمة في أعمال الكاتب)، تبدو مكتوبة على مضض، وكأن الكاتب، في الواقع، كان يفضِّل أن يضغط أسنانَه ويلتزم الصمت.

«عندما يكتب الرجل رسائل بدلاً من قصائد، فهو منتهٍ»، كتب إلى أخته

ماريا في مارس من سنة 1936. وبما أنه كان مدركاً للجدران التي ترتفع بينه وبين محبوباَته اللائي يطمح إليهن، فقد كان ينزع إلى لوم نفسه (وهي عادةٌ تميِّز كافكا بشكل أخص، ذلك المحكوم الأبدي بقوى القدَر العمياء)، في الوقت الذي يكاد فيه يستمر في الحديث إلى نفسه. يقول لكونستانس مستعطفا سنة 1950: «لا تستائي إذا كنت لا أنفكُّ أحدِّثك عن أحاسيس ليس بوسعكِ مشاطرتي إياها. لكنكِ، على الأقل، تستطيعين فهمها. أريد أن أشكرك من كل قلبي على الأيام القليلة والرائعة التي انتزعتُها من حياتك».

خلال سنوات شبابه، كانت لدى بافيزي عادة الاحتفاظ بمسوّدات جميع ما يكتبه، ملفات ضخمة تتضمن -أحياناً كثيرة بترتيب زمنيّ دقيق، يعكس طبعه الاستحواذي- دفاتر بخطِّ اليد بواجباته المدرسية، محاولات شعرية وروائية، إشارات سير ذاتية، وملاحظات لقراءاته... ولذلك السبب، فقد أمكن إعادة تركيب علاقاته عبر المُراسلة بشكل مستفيض ومفصَّل.

من بين الوثائق الذاتية، كان الاكتشاف الأهم هو مراسلاته مع كونستانس Constance ودوريس Doris، وهي أخت هذه الممثلة. كما كانت ثمينة مساهمة فرناندا بيفانو Fernanda Pivano التي قدَّمَت للمصنِّفين معظم الرسائل التي كتبها إليها بافيزي خلال سنوات الحب والحرب، من بينها رسالتان معبِّرتان بشكل خاص، يُقدّم فيهما الكاتبُ تحليلاً ذاتيّاً حادّاً، وفحصاً دقيقاً، أيضاً، لملامح فرناندا الشخصية وحتى الجنسية. وفي جميع الحالات، فهو يهاجم، ويسخر، ويتأله أو يسيءُ المعاملة، كما فعل مع سيِّدة متزوِّجة، على ما يبدو، وقعت في حبِّه.

«لا أعرف ماذا أقول لكِ. منذ أن زففت إلي بشرى حبّك لي، أفهمتكِ أن تكفّي. لستُ صديقكِ، كما أنني لست صديقاً لأية امرأة. وبالتالي، فأنا لا أستطيع أن أنصحكِ، سوى بأن تكوني عاقلة وتفكّري بزوجك وأولادك. أن تقولي ما قد قلتِه، يؤكّد لي من جديد أن النّساء لا يجب التعامل معهن إلا بالسوط. وهذه هي النصيحة التي سأقدّمها للكلّ من الآن فصاعداً. يجب أن تفهمي أنه ما من شيء أكثر إثارة للحنق من سماع حديثٍ عن الحب، في الوقت الذي يفكّر فيه المرء بأشياء أخرى. واضح؟ لا تكتبي إليّ بعد الآن، ولا تأتي للبحث عني، لأنك لن تجديني. من الأفضل لكِ أن تفكّري بأن تعيشي الحياة التي قُيض لكِ أن تعيشيها، كما سأعيش أنا أيضاً حياتي. واحذري كثيراً من أن تقولي ما تسمّينه أنتِ بـ «كل شيء إلى...» ستسبّبين له الأذى، وستؤذين نفسك، ولن يتغير أي شيء. لدينا عقل وإرادة خصّيصاً لكي نتجاوز النزوات ونفكّر بأشياء أكثر جدية من الخيالات التي تغذّينها. لقد مزّقتُ رسائلك وأنصحك بأن تفعلي الشيّء نفسه مع هذه الرسالة»(*).

حتى النساء المعشوقات لا يسلمن من هذا الهجوم. فإليهن، أيضاً، يُسدي الكاتب نصائح بالبعد أو السعادة مع آخر، في الوقت الذي يدافع

(*) تشيزاري بافيزي في «رسالة إلى سيدة»، 18 من أكتوبر من سنة 1941.

فيه بشراسة عن قوة صموده الثمينة. فقط في لحظات الضعف المؤكَّد أو اليأس يتراجع ويركع في فعل استسلام غريب أو استجداء يائس. لقد بلغَ ألم الشاعر ذروته في الرّسائل التي سبقت انتحاره. ففي هذه المرحلة، دخل بافيزي في لولب من الاكتئابات، وغدت رسائله قاطعة وحصيفة بما يثير الدهّشة، وموجزة على نحو لافت.

أدب اليوميات

لقد أفرغ الكتّاب الثلاثة جوهر المأساة الساطعة لحياتهم في مذكّراتهم الحميمة: الصعوبات التي تكبّدوها من أجل أنْ يَعشَقوا ويُعشَقوا، والعوائق التي وجدوها في سبيل الولوج إلى العالم الذي كانوا يرفضونه ويتوقون إليه في آن معاً، ولحظاتهم الحرجة، ورغباتهم المتذبذبة في أن يكونوا ويوجدوا هنالك تحديداً حيث لم يكن مُرحَّبا بهم، حاجتهم إلى الكتابة فوق كل الأشياء. لماذا كانت اليوميات الحميمة الطريق المفضَّل الذي اختاروه ليكون وعاءً لعالمهم الداخلي المعذَّب؟

من المناسب أن نتوقف عند الملامح الأساسية لهذا الجنس الذي هو اعترافيٌّ بقدر ما هي الرسائل أو أكثر، مع تفصيل آخر، ألا وهو أنّ أدب اليوميّات، لا يبدو، ظاهريّاً، موجَّهاً لشخصٍ بعينه: فاليوميّات، بحكم تعريفها، هي لصاحبها بمثابة سبُّورة ذات طابع شخصي وخاص.

لكنّ هذا الشكل الفريد يطرح معادلة خطيرة: إذ بوسعه أن يُغلق باب التواصل مع الآخرين ويجعل الكاتب ينعزل في بئر عميقة وسرِّية. بوسعه

أيضاً أن يكون بمثابة ذريعة للمؤلفين، لكي لا يقولوا ما ينبغي أن يقولوه، ولكي يتحدثوا فقط عن المشاكل والهموم التي تطرحها موهبتهم. وبالتالي، ينتهي المطاف باليوميات إلى حلولها محلَّ العمل الأدبيّ المفترَض[30].

إنّ فعل كتابة اليوميات هو استحضار للأرواح من منطلق إحساسٍ ما بالذنب. كذلك يمكن رؤيته كنفاقٍ عجيب أو رهانٍ على المستقبل المحدوس الذي يسمِّيه البعض «الأجيال القادمة». بوجه عام، هو علامة من علامات الضعف: فهي تحلِّل الشعور ولكنها لا تحلِّل السبب. كل هذا يمكن أن يكون له علاقة بالطابع الذي تكتسبه اليوميات كوعاء للبقايا، وكرهانٍ أيضاً على مستقبل غريب وطارئ[31].

يوظِّفُ بافيزي يومياته (مهنة العيش) كاختبارٍ قاسٍ للضمير، في طريقه إلى الانتحار الذي لا يقبل الكلمات. في حين يفعل كافكا الشيء ذاته لكي يجتث ذلك القلق الذي يسبِّبه له الانعزال الذاتي، بينما سيتنكَّر بيسوا في صورة مساعد المحاسبة، برناردو سوارس، لكي يدعو إلى التقشف بجميع أشكاله ولكي يلمِّح إلى الشكوك التي يثيرها فيه هذا الخيار العقيم، على مستوى العلاقات العاطفية والاجتماعية.

إنّ ذلك الشخص الانعزالي الذي يكتب يخاف من العزلة. إنّه لا يخرج قط من دون رفقة، ويطمح إلى بيت، وإلى حياة عائلية، ويدافع عن الاجتهاد فيما هو شخص ملول، غير قادر على أن يلتزم بعمل قار، يلوِّح بدعوات سفر، ويطالب بالمنفى، ويحلم ببلدان مجهولة، لكنه سيتردد لستة أشهر قبل أن يفعل، أمّا الرحلة الوحيدة التي سيقوم بها فستُخيَّل إليه عذاباً طويلاً.

ذاك الرجل المهذب كان يتردد على العاهرات البائسات باستمرار... هل كان إذن يختلف كثيراً عن الحياة التي عاشها؟ ماذا لو كان يستحق الحياة التي عاشها؟ وماذا لو أن الأشخاص، على عكس الأفكار المترسخة لدينا، لا يعيشون إلا الحياة التي يستحقونها[32]؟

ساعات الأرق

لعل كافكا، فنان الجوع والجمود، قد عاش الحياة التي يستحقها. بل إنه في اليوميات لا يتحدث عن شيء آخر. إن تلك التدوينات التي بدأت في سنة 1910، واستمرت دون انقطاع إلى ما قبل وفاته بسنة، دون أن تكون موجَّهة للنشر والتي صبَّ فيها أسراره الأكثر حميمية، وإحباطاته ورغباته، تضمُّ أحد أشدّ الاعترافات التي أفرزها الأدب الأوروبيّ في القرن العشرين ايلاماً. في هذه الصفحات، كل شيء مستحيلٌ أو يكاد: الكتابة، والنوم، والأكل، والزواج، والتنفس. لكنّ هناك حيزاً أيضاً لعرض تلك الحياة المزدوجة، وهي النقطة المشتركة لكل اليوميات الحميمية: النساء يهربن أو يصبحن شيئاً لامادياً، لكن الكتابة الاعترافية تعوِّض ذلك الغياب. أحياناً، أحياناً، يعطي الكاتب لليوميات وظائف رسائلية، والعكس صحيح. هنا أيضاً، تحضر مشاهد من بيت الدعارة وُصِفت بدقةِ المراقبِ البعيد وشعريّته. في ما يلي، مثلاً، ما كتبه كافكا في 18 نوفمبر سنة 1913:

«أمشي متعمّداً في الشوارع التي توجد بها عاهرات. إنَّ فعل المرور بجانبهن يثيرني، وتلك الإمكانية البعيدة -وليس لذلك غير واردة- لذهابي مع إحداهن. هل تلك وضاعة؟ ومع ذلك، لا أعرف شيئاً أفضل، والإقدام على فعل ذلك يبدو لي، في العمق، أمراً بريئاً ولا يكاد يثير فيَّ أي شعور بالندم. لا تثير رغبتي سوى السمينات منهن ذوات عمر معيَّن، بفساتين غير لائقة، ومترفة بشكل ما، بفضل بعض الزينة التي تتدلى منها. إحدى هذه النساء لا بد أنها تعرفني. لقد التقيتُ بها عند منتصف النهار. لم تكن تلبس بعد لباس المهنة، كان شعرها يبدو ملتصقا برأسها، كانت بلا قبعة، وتلبس إزار عمل كالذي تلبسه الطباخات، وتحمل صرَّة في يدها، ربما إلى المصبنة. لم يكن أحد ليرى فيها أدنى جاذبية، إلا أنا. التقت نظراتنا لوهلة. وتلك الليلة (منذ منتصف النهار، كانت الحرارة قد انخفضت)، رأيتها بمعطف ضيق، بلون رمادي يميل إلى الأصفر، في الجهة الأخرى للشارع الضيق الذي يتفرَّع عن زيلتنيغراس zeltnegrasse. وجَّهتُ نظراتي إليها مرتين، وهي أيضاً انتبهت لنظرتي، لكن ما فعلتُه في الواقع هو أنني لُذتُ بالفرار»[33].

إن الهجمات الخارجية المتكرِّرة ستجعل الكاتب يغرق في تناقضات

أخلاقية حادة. وهو يروي شيئاً من هذا القبيل لعشيقته وصديقته الموجودة بفيينا. «أنا قذر، ميلينا، لا حدود لقذارتي: لذلك أُثير الكثير من البلبلة حول النقاء. لا أحد يملك صوتاً أنقى من أولئك الذين يوجدون في أسفل درك من الجحيم. ما نعدّه «غناء الملائكة» إنما هو غناؤهم».

قبل ذلك بثلاث سنوات، في السادس عشر من نوفمبر، كان كافكا قد شكّك بالرسائل واختار اليوميات كملجأ حصري. «لن أغادر هذا الجنس بعد الآن. يجب أن أتشبَّث به، لأنني لا أستطيع أن أتعلَّق بأي شيء آخر. أودُّ أن أشرح شعور السعادة الذي أحسه أحياناً داخلي، كما الآن».

كل شيء متغيِّر. المحيط الفيزيائي الذي يحيط به عند كتابة مسودة اعترافاته مُختَزل إلى أقصى حد ومجرَّدٌ من كل شيء: مصباح ضوء معلَّق في السقف الأملس، مكتب، كرسي، أريكة، ورق، قلم، تعَب. أحياناً، تشبه غرفته غرفة فان غوخ. مسرحٌ فارغ يتّسع لكل الأشباح، حيثُ يتهدّده القلق. في سنة 1910، قدّم هذا الاعتراف:

«أكتب هذا وأنا، بصراحة، يائس بسبب جسدي والمستقبل الذي ينتظرني معه. عندما يكون اليأس واضحَ المعالم، متَّحداً بهدفه، مركِّزاً في ذاته، كيأس جندي يغطِّي خط التراجع، ولكي يفعل، يتركُ نفسه يتمزّقُ أشلاءً، لا يكون يأساً حقيقياً، ذاك الذي يأتي في الحال، وفي جميع الأحوال يذهب أبعد من هدفه».

ويضيف بضعة أسئلة، هكذا، في سطور متفرقة وساخرة.

«هل أنت يائس؟
حقاً؟ يائس؟
هل تهرب؟ تريد أن تختبئ؟»

في أحد الكُرّاسات (التي سيعطيها لاحقاً إلى ميلينا كهدية نادرة) يتذكَّر الكاتب فصلاً عائلياً معبِّراً بشكل خاص، يتعلق بمستقبله كشخص لن يكون مفهوماً أبداً. ويتوقف بوجه خاص عند يوم أحدٍ، كان قد كرَّس فيه ذاته بحماسٍ لمشروع رواية سيُهمله لاحقاً:

«كنت جالساً عند طاولة دائرية لحجرة مفتوحة، وأنا جدُّ مدركٍ أنني كنت شاباً، وأنني بعد زمن طويل من لحظة الهدوء هذه سأكون على موعد لفعل أشياء عظيمة. فجأة، انتشل عمّي لي -كان يحبُّ المُزاح- الورقة التي كنت أكتب عليها، وأمسكها بتراخٍ، نظر إليها، ثم ردَّها إلي، من دون حتى أن يضحك، وهو يتوجه إلى باقي الحضور الذي كان ينظر إليه، اكتفى بقول: «كالعادة»، ولم يقل لي شيئاً. وبقيتُ أنا جالساً، منحنياً كما كنت على كتابي ذاك، الذي بدت تفاهته للتو واضحة للعيان. ولكن الصحيح في الأمر هو أنه، بدَفعة واحدة، كنتُ قد استؤصلت من المجتمع. كان

الحكم الذي أصدره عمّي يتردَّد في رأسي كحقيقة لا تكاد تقبل الطعن، وحتى وسط الإحساس العائلي الذي كان يحيط بي، تفتَّحت عيناي على الجزء البارد من عالمنا، لدرجة أنني رأيتُني مضطراً إلى أن أدفئه بنارٍ لم أكن قد بدأت أبحث عنها بعد»[34].

إن قراءة هذه الاعترافات هي غوصٌ في الطيات الأكثر سرية لحياةٍ لا تميل كثيراً إلى المكياج واللباقة. أول شيء يثير الدهشة هو الحضور الاستحوذاي للنساء، بجميع أشكاله. إن الأوصاف التي يقدِّمها عن الفتيات اللائي سيلتقي بهن شيئاً فشيئاً -خلال أسفاره إلى مصحَّات، أو في لقاءاته الاجتماعية برفقة صديقه ماكس في الشارع أو في المسرح- تفصيليةٌ بشكل مدهش، بحيث تكاد تكون فوتوغرافية، وأحياناً ذات طابع تشريحيّ متّسمٍ بالبرود.

«هذه المرأة شابة، ممتلئة، بخصرٍ يوحي به الفستان فقط، عيناها زرقاوان، ذكيتان، وشعرها أشقر، ممشوط لأعلى، تجيد الطبخ، الذهاب للتسوق، إلخ...»[35].

«فتاة بدينة تضع إصبعها بأنفها باستمرار، إنها ذكية، ولكن ليست جميلة للغاية، أنفها لا مستقبل له. تدعى والتروت Waltraute، وهناك آنسة تقول عنها إنّها تتمتَّع بشيء من الألق»[36].

«فتاة ذات عنق طويل ودقيق تخرج راكضة من الغرفة، متيحة بذلك تمييز كعبها العالي الذي يتناسق مع جيدها الطويل (...) ماكياج العيون يغطي على الأنف والفم[37]».

«امرأة سمراء، جدية، بفم دقيق الطرفين، كنت قد رأيتها من قبل عند الرصيف، جالسة قرب عربة القطار، كل قِطَع أسنانها متساوية ومنتظمة. فرنسية تجلس في المقعد الموالي، وبيديها الممدودتين تشرح أن عربتنا، التي كانت قد امتلأت، ما زال فيها متّسع وتشير إلى أبيها وأختها لكي يدخلا، أختها أقصر منها، أكبر منها سناً وذات هيئة بريئة وباردة، وكُوعاها يدغدغان ضلعي».

تقفُ «غريتي[*]» أمام باب المطبخ، تلبس فستان حفلة الرقص الذي كانت منذ وقت طويل تمتدحه لي، ولكنه ليس بجمال الفساتين التي تلبسها دائماً. عيناها تشيان بكثرة البكاء، على ما يبدو، بسبب زميلها في حفلة الرقص، الذي أثار استياءها أكثر من مرة. أودّعها إلى الأبد، هي لا تعرف ذلك. ولو كانت تعلم، لم يكن ليهمّها الأمر».

(*) لا يتعلق الأمر هنا بـ غريتي بلوش، وإنما بـ «ابنة المسؤول عن دار غوتيه الشابة والجميلة»، كما يصفها ماكس برود.

لا يوجد في أوصاف كافكا للنساء طابع رومانسي أو شاعري، لا بشكل عابر أو مقصود. إنه، ككاتب جيد، يتوقف عند تفاصيل بارزة، جميلة أو قبيحة، يبرز جوانب حيوانية -للجسد أو اللِّباس- ليست دائماً رائعة، يضمِّن الإطار ويسطِّر، كذلك، سلوكيّات، أصواتاً، مواقف معيشة أحياناً كثيرة كمواقف مهدِّدة. وبين الفيْنة والفيْنة، يستخدم صفحات اليوميات للتأمّل حول الميزات الجوهرية لهذا الجنس الأدبيّ الذي يكتبُ به.

«إن إحدى فوائد امتلاك دفتر لليوميات تكمن في أن المرء يصبح مدركاً، بوضوح مُطَمئِن، للتحولات التي يخضع لها باستمرار، ولتلك التغيرات التي يخلقها، ويتوقعها ويَقبَلها، على نحو طبيعي عموماً، لكنّه دائماً ما يرفضها لاشعوريّا حين يتعلق الأمر بالحصول على الأمل والسلام عبر الاعتراف. في اليوميات، توجد أدلة على أن المرء قد عاش، قد تطلَّع إلى ما حوله، ودوَّن ملاحظات حتى خلال حالات نفسية تبدو الآن لا تطاق، أي أن هذه اليد اليمنى قد تحرَّكت تماماً كما تفعل في هذه اللحظة، التي، في الواقع، أصبحنا خلالها أكثر حصافة، بفضل تمكننا من رؤية شاملة لما سبق عيْشُه. وإن كان علينا، لهذا السبب تحديداً، أنْ نعترف أكثر بجرأة مجهودنا آنذاك، الذي، مع ذلك، بقي مجهولاً تماماً»[38].

في الكرّاس الأخير، يعبّر كافكا عن تعبه، مثلما تعب من قبل من كتابة الرّسائل وإرسالها. في إحدى المناسبات، شاهدته امرأة وهو يكتب إحدى ملاحظاته وسألته عن شيء يتعلق بذلك النشاط. وقد فضّل عدم الإجابة. واعتذر بتبجُّح سافر (لن تفهم. من البدهيّ أنها لم تكن لتفهم). واستمر في ملء الصفحات كأن شيئاً لم يكن. ومن جديد، سيبدأ يتخوف من أن يستعمل أحدهم شيئاً مما قد كتبه لتجريمه: ويبدو أن العملية التخيلية لا تنتهي أبداً. وهو يسأل ميلينا عن ذلك في يناير سنة 1922، بعد أن يعرض في مسودة لرسالةٍ تضمَّنتها اليوميات إحدى فقراته المعتادة المطبوعة بالخوف والقلق والمخاوف غير المفسَّرة.

«نظراً لبعض الإشارات التافهة التي أخجلُ من ذكرها، تولَّد لدي الانطباع بأن زياراتك الأخيرة كانت، حقاً، لطيفة ونبيلة كما هو الحالُ دوما، لكنّها في المقابل كانت مُتعبة لك، وعلى نحو ما، إكراهية كالزيارات التي يقوم بها المرء إلى أحد المعوَّقين. هل انطباعي خاطئ؟ هل وجدتِ في اليوميات شيئاً حاسماً ضدي؟»[39].

قبل 15 من أكتوبر من سنة 1921 ببضعة أيام، سيسلِّم الدفاتر إلى ميلينا. وسيمثّلُ هذا الفعل بالنسبة إليه تحرُّراً، ووداعاً أيضاً. مِمَّ؟ ما زال لا يعرف ذلك جيداً. ولكن، لديه هاجس داخلي سيعبِّر عنه بأسلوبه الرمزي:

«منذ أسبوع تقريباً، أعطيت كل اليوميات إلى م. هل سأكون قادراً بعدُ على كتابة ما يشبه اليوميات؟ في جميع الأحوال، سيكون الأمرُ مختلفاً، على الأرجح، ستنزع إلى التواري، وستتخلى عن الوجود، ولن يكون بوسعي، إلا بمشقّة بالغة، أن أدوّن مثلاً شيئاً عن هاردت Hardt، الذي ألهمني نسبياً الكثير من العمل. أشعر كأنني كتبتُ عنه منذ زمن طويل. أو قد أقول إنني لم أعد على قيد الحياة. نعم، قد أكون قادراً على الكتابة عن (م)، ولكن ليسَ بحرّ إرادتي. ثم إن الأشياء ستنقلب ضدي. لم أعد محتاجاً إلى أن أكون مدركاً لمثل هذه الأمور، بكلّ تفاصيلها كما كنت أفعل من قبل. ومن هذه الناحية، لست كثير النسيان، فأنا ذاكرة دبّت فيها الحياة، ومن هنا يأتي الأرق أيضاً»[40].

القناع

لقد أنقذ بيسوا سمعته من محاكمات محتمَلة -كتلك التي كان يخشاها كافكا- بإخفاء «يومياته الحميمية» بتوقيع مساعد المحاسبة، برناردو سوارس، الذي يقدِّمه مبتكرُه وأبوه الأدبي كشبه ندّ. كان بيسوا قد بدأ بكتابة يوميّاته أثناء دراسته مساقَ الآداب العليا، ولم يكن قد بلغ بعدُ الثامنة عشرةَ من عمره، أي زمناً طويلاً قبل تأليفه كتابه الأوّل الذي أراد بعض النّقاد تصنيفه كروايةٍ في أجزاء. وهنا أيضاً، كان هذا الكاتبُ النّابغةُ يستخدمُ

أسماء مستعارة وأنداداً نموذجيّين لكي يصبح لا مرئيّاً، مثل شارل روبرت أنون Charles Rober Anon، فراي موريس Fray Maurice أو أليكساندر سيرش Alexander Search.

في تلك اللحظة، غدا بيسوا «كثيرين»، صار «الكلّ» ولا أحد، محتمياً بتلك التوقيعات البديلة، وبدأ الطالب الشاب ينسجُ وقائع أيّامه على نحو شبه تقليديّ. وتوضّحُ بعضُ تدويناته كم هي صائبة كلمة «شبه» هنا.

15 مارس 1906

الدورة العليا. جغرافيا ولغة إنجليزية. عدت إلى البيت في 3,30. فكرت في إنشاء حول حقوق المرأة وفي محاجة ساخرة لتأييد الدعارة بين الرجال. بدأت أكتب قصتي «الباب» The Door...

25 يوليو 1907

ليس لدي أحد أثق به. عائلتي لا تفهمني. أصدقائي لا أستطيع أن أزعجهم بهذه الأشياء. لا أملك أصدقاء حميمين حقاً، وحتى إذا ما كان لدي صديق، فإنّه لن يكون صديقاً حميماً بمعنى الحميمية كما أفهمها أنا. إنني خجول ولا أحب أن أظهر مخاوفي. الصديق الحميم هو أحد طموحاتي، أحد أحلامي، ولكنه شيء خاص لن أملكه أبداً. ليس هناك طبع ينسجم مع طبعي، وليس هناك طبع في هذا العالم يعطي ولو

حتى إشارة بسيطة توحي بأنه يقترب مما أحلم به أنا لدى صديق حميم. يكفي. لن نتحدث أكثر عن ذلك. لا أملك عشيقة ولا خطيبة، إنه مطمح آخر من مطامحي، مطمح، حتى في روحه، مملوء بانعدام تام. لا تستطيع أن تكون كما أحلم بها. هل أستطيع أن أثق بأمي؟ أود لو كانت معي. لم أكن لأستطيع أن أثق بها، ولكنّ وجودها كان سيحدُّ كثيراً من ألمي. أحس بأنني وحيد كسفينة غارقة في عرض البحر. أنا، في الواقع، غريق. أنا إذن أثق بنفسي. بنفسي؟ أي ثقة توجد بين هذه السطور؟ لا توجد أية ثقة بها. عندما أعيد قراءتها، تؤلمني روحي وأنا أرى كم فيها من الادّعاء، وكم هي شبيهة بيوميات أدبية! نجحت في أن يكون لي أسلوب خاص في بعضها. ولكن ليس لذلك السبب أتعذب أقل. إن المرء يُمكنُ أنْ يتعذّب سواءٌ كان مرتدياً الحرير أمّ متدثّراً بكيس أو رداء ممزّق. يكفي[41].

29 نوفمبر / نوفمبر 1915

في يوم سعيد تقريباً (...) في ليلة بفندق مع العمة ليسبيلا Lisbela، وهي جد لطيفة، رمقتُ فتاةً في السابعة عشرة من العمر بنظرات إعجاب، كانت مثيرة للاهتمام إلى حدّ ما، ويبدو أنني رقْتُ لها (...) أعتقد أنها قد أُعجبت بحركتي الثقيلة. اتضح أنها شديدة الخجل بشكل رهيب. خرجتُ

عند الثانية عشرة والنصف ليلاً وعدْتُ إلى البيت ينتابني اكتئابٌ حاد[42].

شيئاً فشيئاً، سيبدأ بيسوا المنعزل بالانبثاق من بين هذه السطور بقوة، بطريقة ما تزال هنا تلميحية. في صفحات أخرى من يوميات المراهقة ترتسم مشاعر الاستسلام التي ستتحول فيما بعد إلى مذهب. «كنت دائماً أتصرف باتجاه الداخل... لم ألمس الحياة قط»، كتب في أبريل 1931. «في الممر الكبير الموجود عند نهاية القصر، تمشَّيت مع خطيبتي مراراً... ولم تكن لدي خطيبة حقيقية قط... لم أعرف يوماً كيف يحب المرء... عرفت- أو كِذْتُ- كيف يحلم المرء بأنه يحب...»، يروي بارتباك في اليوم ذاته. ثمّ يضيف عبارة تبدو غريبة، على أقلّ تقدير: «ذات يوم، وجدوني وأنا أرتدي لباس ملكة... كنت أحلم بأنني (أنا) زوجتي الملكة... كنت أحب أن أرى وجهي منعكساً، لأنني كنت أستطيع أن أحلم بأنه وجه مخلوق آخر -لأن شكله كان نسائياً-، وأن وجهي المنعكس ذاك كان وجه محبوبتي... كم مرة لامس فمي الفمَ المنعكس على المرآة! كم مرة ضممت بيدي يدي الأخرى، كم مرة داعبَت يدي شعري عن بُعد، حتى تبدو كيَدِها وهي تلمسني. لست أنا من يقول لك ذلك... إن من يحدِّثك هو ما تبقَّى مني».

بعد ذلك بوقت طويل، سيكتشف الكاتب مسلك القناع المطلق. بأسلوب سهل، شفَّاف، وشذْريّ بشكل واضح -لائذاً بذلك الشبح الكامل الذي كان يوفِّره له سواريس-، يقدم بيسوا «في كتاب القلق» مادة

ضئيلة، مما قد يسرُّ الانتهازيين. ولكنه في الآن ذاته، يكشف الستار عن مجموعة أفكار خاصة جدّاً، مشاهد الروتين اليومي في «لا بايشا» La Baixa اللشبونية، استغناؤه المزعوم أحياناً كثيرة، عن موضوع النساء والحب، رفضه لأي فعل يتجاوز التأمل المنبهر لِلمطرِ، لطيران نورس فوق النهر المضطرب، لانطلاق السفن في الضباب...

لكن من الملائم أن نشير، مع ذلك، إلى بعض الاختلافات بين محرِّك الدُّمى والدُّمى. على عكس سواريس، فإن بيسوا لم يعش يوماً بالمنطقة الجنوبية لِلشبونة، كما أنه لم يسكن قط في الطابق الرابع لأي مبنى. ومع ذلك فقد يبدو طبيعياً أن يكون أحدُ مساكنه (فقد غيَّره في مناسبات عديدة) صغيراً وخافت الإضاءة: ربما كان الأمر كذلك لرغبة في توفير أو لأنه لم يجد ما هو أفضل، أو ببساطة، لأن الأمر لم يكن يهمه. كان بيسوا الحقيقي خجولاً وحزيناً كسواريس: بخلاف الرئيس باسكيس Vasques، رئيسه في العمل الذي لم يكن، كما يقال، رجلاً عملياً. ولكن فكرة أن الشاعر لم يكن يريد، بطريقة ما، أن يكون فاعلاً، ليست صحيحة تماماً. إن اختياره لحياة الحلم المعلَنة يمكن النظر إليه على أنه تمثيل آخر، من بين تمثيلاته الكثيرة الأخرى. لو لم يكن الأمر كذلك، من المؤكد أنه لم نكن لنجد هذا النِّتاج الأدبي الواسع الذي أهداه للبشرية مَلِكُ القرن العشرين الروحي هذا، بلا جدل.

في «كتاب القلق»، من السهل التعرف على بيسوا الذي يعمل، بالفعل، في مكاتب تجارية، ويُكِنُّ الاحترام وحتى الودّ لِرؤسائه، الذي يجد دائماً وقتاً فارغاً ليسرق الكتابة الشعرية من ذلك المكتب المضاد للأدب. نرى ذلك الرجل المنعزل والمرتبك الذي يعيش في بيت متواضع وصامت، ذاك الذي ترى من خلال نوافذه سماء لشبونة الرمادية وحركة شارع «لوس دورادوريس» Los Doradores الخفيفة. نرى الشبح الذي يُمضي حياته وهو يشاهد العالم من خلال المركز التجاري القديم، «لا بايشا بومبالينا» La Baixa pombalina.

«برناردو سواريس خلف الزجاج، كالعجوز فلوبير Flaubert، يتجسس على حياة خارجية وحقيقية تمر بعيدة عنه. ورغم أنها تمر من أمامه، فإنّها حياة داخلية ومخترَعة، ذلك أنه لِنافذة سواريس مصراعان يملكُ فتحهما في الاتجاهين، نحو الخارج ونحو الداخل»[43].

إن سواريس، كأي فنان، إنسان مخادع. ويؤكد بيسوا، أبو هذا المخلوق: «إن الشاعر ممثل. إنه يمثل بشكل تام، حتى أنه يمثل أن الألمَ ذلك الذي يحسه بالفعل ألمٌ».

بخلاف كافكا وبافيزي، فإن بيسوا يعرض عالماً متسقاً ومنتمياً إلى الحلم. ويبدو أنه قد أسند إلى سواريس مهمة كتابة يوميات حسِّية بحتة (بلا أحداث)، حيث يكادُ كلُّ شيء يقتصر على جولات طويلة تحت المطر، في شارع الملابس الداخلية النسائية، والدباغين والحذّائين، داخل حدود مدينةٍ - رمزٍ كلشبونة، على غرار براغ Prague، مدينة كافكا، أو دوبلين Dublin، مدينة جويس، أو بوينوس أيريس Buenos Aires، مدينة بورخيس.

إن سواريس يكتب يومياته لأنه لا يملك إلى أين يذهب. إنه ينتمي إلى ذلك الجنس الغريب من الرجال الذين يوجدون دائماً على هامش المكان الذي يُفتَرَضُ بهم أن يوجدوا فيه، يبتعد عن التفكير لأن القلب، كما يقول، «لو كان يستطيع التفكير، لتوقف». ويبدو أن الإبحار دون فكرة مرفأ ما (كل مرفأ هو أيضاً متعذر الوصول، مثل البلدة الأقرب في قصة كافكا) هو نظام الحياة الذي اختاره شبه البديل الأدبي لِبيسوا. وهو أحياناً يجيل الفكر حول الرئيس باسكيس، الذي يعرِّفه على هذا النحو: «شخصية سوقية، وحتى بذيئة تقتحمُ ذهني وتُلهيني عن نفسي». لكن باسكيس، كوالد كافكا، يمثل في النهاية ما هو حقيقي. وما عدا ذلك، ستكون قواعد اللغة الشيء الوحيد الذي يحرِّك مشاعره. لا يجد متعة في القراءة: بالكاد يتصفح ساهياً كتباً يعدّها تافهة. لا يفكر بالأسفار أو بالنساء أو بالحياة العائلية. كل شيء سيتبخر بالنسبة إليه، بحيث سيحس بأنه «في قمة عظمة كل الأحلام». وأقصى ما يطمح إليه يمكن اختصاره في الجملة التالية المدوَّنة في «كتاب القلق»:

«إن الرجل، إذا كان يملك الحكمة الحقيقية، يستطيع أن يتمتع بمشهد الحياة وهو على كرسي، من دون أن يعرف القراءة، أو يتحدّثَ إلى أحد، فقط بواسطة استعمال حواسّه»[44].

وهو لا يخشى الموت أيضاً. إذ يعدّ هذا الحدث الأخير مشهداً تافهاً ودون قيمة. «غداً أيضاً سأختفي -يقول مستبقاً ومنتقلاً إلى المستقبل في هذا المشهد ذاته- سأختفي من الشوارع كلّها. غداً، أنا أيضاً -تلك الروح التي تحسُّ وتفكِّر، العالم الذي أمثِّله لنفسي-، نعم، غداً أنا أيضاً سأكون ذاك الذي لم يعُد يمرُّ من هذه الشوارع، ذاك الذي سيتذكَّره الآخرون بصعوبة، قائلين: ماذا كان مصيره يا تُرى؟ وكل ما أفعله، كل ما أحسُّه، كل ما أعيشه، لن يمثِّل سوى عابر أقل في الحياة اليومية في شوارع أية مدينة».

أنْ تعيش، يعني عند صاحب كتاب «القلق»، أن تكون شخصاً آخر. لكن، ذلك الآخر، رجلاً كان أو امرأة، هو أقل من غيمة ستتبخر هي أيضاً كبقية الأشياء. إن الكاتب متعدد الأصوات يعتقد أن الحياة تكمن في الحصول، تحديداً، على ما يتعذَّر الحصول عليه، في أن نوجد حيث لا نوجد، في الحصول على شيء تافه، في الانتصار، مثل دون كيشوت أمام طواحين الهواء، على الحقيقة الزائلة للحياة نفسها.

وإذا كان أحياناً يذكر المرأة (خاصة في الجزء الثاني من الكتاب)، فهو يشير إلى أنّ الحبّ ليس هو ما يستحق العناء، وإنما ما يحيط به. يبدو إذنْ أن المرأة تقتصر على كونها مصدراً جيداً للأحلام. ولكن لا ينبغي البقاء

بقربها، لأن الخطر هو خطر الضياع. «الأحلام هي الأحلام دائماً. لذلك لا يجب أن تلمس شيئاً. إذا ما لمستَ حلمك، فإنه سيموت وسيحتلّ الشيء المداعَب شعورك». يدعو سواريس إلى الوحدة والسكينة كطُرق لا يمكن الاستغناء عنها للعيش. وهو في أعماله، يستعرض رجلاً شديد الرغبة في التضحية بنفسه، وتهميش ذاته طواعية، على حافة حياة يعدّها تقليدية وغير مثيرة للاهتمام.

وسواء كان كتابُ «اللاطمأنينة» يوميّاتٍ حميمةً أم رواية -وهي قصة كائن صامت يعمل في مكتب مظلم، باحثاً عن طريقة ليوجَد داخل عالم ليس عالمه، مع وعيه بأن لا وجود لعالم آخر غيره-، فإن الشيء الوحيد الذي يتباهى به «كتاب القلق» هو فكرة عدم الارتباط بأي شيء أبداً: اتخاذ مسافة من الحياة حتى لا يتنازل المرء عن ذاته. هذا هو مقترح فرناندو بيسوا المفتقِر للجاذبية، والفعَّال مع ذلك، وهو مقتَرَحُ ذلك المنبثِقِ عنه والذي يداريه، ذلك المدعو برناردو سواريس، المخطِّط اللامرئي لعالمه الغريب والقاسي.

موقف

«يكفي كلاماً. كل هذا مثير للغثيان. موقف. لن أكتب بعد الآن». هذه الكلمات المتهدجة والجافة كانت كافية لتشيزاري بافيزي، في 18 أغسطس سنة 1950، لكي يكشف عن ذلك الانتحار الذي أعلنه طويلاً. كان في الثانية والأربعين من العمر. قبل ذلك بأشهر، كان قد تمَّ تكريمه بجائزة ستريغا Strega القيِّمة، لكنّ العلاقة العاصفة التي كانت تجمعه

بكونستانس (محاولته العاطفية الأخيرة والفاشلة) جعلته يواجه فراغاً لم يستطع أن يتجاوزه.

عُثِر على يوميات بافيزي -وهي حائطُ مبكى وملاحظات لامعة- بين أوراق صاحِبها على إثر وفاته، داخل ملفٍّ أخضر باهت اللون، كُتِب عليه بقلم أحمر وأزرق: «مهنة العيش لتشيزاري بافيزي / 1935–1950».

كان المخطوط يتألف من أوراق منفردة مرقمَّة، مع أجزاء مشطوبة وملاحظات على الهوامش. وتضم إحدى الصفحات فهرساً يسجِّل السنوات والمدن وعدد الأوراق حتى سنة 1949. كان الإصدار الأول تحت إشراف ناتاليا جينزبورغ Natalia Ginzburg –صديقة الشاعر– والكاتب إيتالو كالفينو Italo Calvino، وقد قاما بحذف ثلاثين جزءاً تقريباً من النص الأصلي، خاصة عندما كان يرِدُ ذِكر أشخاص ما يزالون على قيد الحياة: وقد عُوّضت الأسماء العائلية، فيما بعد، بنجوم وحروف أوَّلية.

سيؤول المطاف بـ«مهنة العيْش» إلى صورة إشعاعية دقيقة لِروحٍ في حالة تشقُّق، بالإضافة إلى نصٍّ ذي قيمة أدبية ووجودية لا شك فيها. ويؤكد بافيزي ذلك في إحدى الصفحات، مستخدماً كالمعتاد، صيغة المخاطَب(*) على النّحو التالي:

«إن أهمية هذه اليوميات تكمن في زخم الأفكار غير المتوقع، في حالات تخيلية، تشير في حدِّ ذاتها، وبشكل آلي، إلى أكبر

(*) يقوم أبيلاردو كاستيجو بهذه الملاحظة: تقريباً كل اليوميات موجَّهة إلى مخاطَب هو المؤلف نفسه، بافيزي الذي هو دائماً شخص آخر، أو بافيزي متنكر بكونية الكل».

خطوط حياتكَ الداخلية. من حين لحين، تحاول أن تفهم ما الذي تعتقده، ولاحقاً فقط، ستجدك أمام حلقات الأيام الماضية. وهنا تكمن فرادة هذه الصفحات: في ترك البناء يقوم من تلقاء ذاته، وفي وضعك أمام ذلك، بروحك. هناك ثقة ميتافيزيقية في أمَلكَ ذاك بأن تسلسل أفكارك السّيكولوجيّ سيتشكل على هيئة بناء»(45).

تشيرُ هذه الصفحاتُ المضطربة إلى حياة ماضية ومنتهية. ومثلما هو الحال مع الرسائل، فقد استخدم الكاتب اليوميات أيضاً كرسالة مشفَّرة. وقد عبَّر عن ذلك على هذا النحو، وهو يطلب الغفران لا ندري إذا كان من الله أو من امرأة على وجه التحديد (آه يا أنت، الرحمة!)، ويهمّ بتناول أقراص النوم التي من شأنها أن تخلّصه، بطريقة خاطئة، من قلقه، حيث يقول مُندهشاً: «كان الأمر يبدو سهلاً عند التفكير به قبل الواقعة. ومع ذلك فقد قامت بذلك نساء صغيرات. إن الأمر يتطلب تواضعاً، وليس كبرياءً».

إن يوميات بافيزي تأتي دوماً متأخرة بعد أن تكون الأحداثُ الرئيسة قد وقعت وانتهت. يعود الكاتب، في كل مرة، إلى الأيام السابقة، يُنجِز ملخَّصات، يتناقش مع نفسه، يغيِّر أفكاراً، ويدعم أخرى باستطرادات جديدة. يقرأ من جديد، يُرتّبُ الماضي ويعيدُ كتابته على غرار مؤرِّخ لا يصل إلى الاقتناع أبداً بالنسخة الأحدث من حياته. وهو يختار أيضاً مواضيع معينة، من بينها المعاناة، كمثالٍ لأكثرها تكراراً. «عن مصائبنا لا يجب أن نلوم أحداً غيرنا» (يراجع ما قاله يوم 28 من يناير 1937). «التألُّمُ لا يجدي في

شيء» (26 نوفمبر 1937). «المعاناة تقيّد الفعالية الروحية» (17 يونيو 1938). «نحن المسئولون دائماً عن معاناتنا» (29 سبتمبر 1938). «إنها ضعف» (13 أكتوبر 1938).

إنّ يوميات بافيزي، فن العيش والحب والكتابة والحلم ومواجهة الصعاب والنَّسج الأليم لإمكانية الإبادة الذاتية، كيوميات كافكا، مسكونة بنساءٍ يشار إليهن بشكل واضح أو مبطَّن. في إشارة واضحة إلى «سيدة الصوت الأجش»، يلمِّح الكاتب إلى أشجان وذكريات:

«أي شيء منها يجعلني أتعذب؟ يوم كانت تلوّح بيدها في الشارع المعَّبد، يوم لم يفتح أحدٌ الباب ثم بعد ذلك ظهرَت هي بشعرها غير المُسرّح، يوم كانت تتحدث معه بصوت خفيض على الجسر، المرّات العديدة التي ضايقتني فيها... لكن لم تعد مسألة جمالية: إنه الأنين. كنت أود أن أعُدَّ الذكريات الصغيرة والجميلة... ولكنني لا أذكر سوى الأحزان. إن قصتي معها لا تتألف من مشاهد كبرى، وإنما من لحظات داخلية في غاية الدقة. هكذا يجب أن تكون القصيدة. إنه شعور فظيع».

يعود بافيزي، المرة تلو المرّة، إلى فكرة الانتحار. «فقط بهذه الطريقة يمكن تفسير حياة المنتحر التي أعيشها حالياً -يقول متأملاً في أبريل 1936-

وأعرف أنني محكوم إلى الأبد بأن أفكر بذلك أمام أية مضايقة أو ألم. هذا ما يرعبني: إن مبدئي هو الانتحار غير المنفَّذ، لن أنفِّذه أبداً، ولكنه يداعب أحاسيسي».

إنه الآن ما يزال أبعد من أنْ يدرك أنه سيُقدِم، في النهاية، على ذلك الفعل الذي طالما أعلنه. وإلى ذلك الحين، سيكون لديه الوقت للتأمل حول الأسطورة، لكي يعترف بكُرهِه المَرضي للنساء، وحتى لكي يلمِّح إلى بعض الصعوبات الجنسية التي كان يعاني منها. إنه طيلة الوقت، يُؤكد (يتباهى ربما؟) بأنه مهزوم محتمَل. «إن الفاشل الحقيقي ليس ذاك الذي لا ينجح في الأشياء الكبرى -من ذا الذي عرف ذلك النجاح يوماً؟- وإنما في الأشياء الصغيرة: عدم بناء بيت، عدم الحفاظ على صديق، عدم إرضاء امرأة، عدم إمكانية تدبير الحياة كباقي الناس: ذاك هو الفاشل الأكثر مدعاة للأسف» (6 نوفمبر 1937).

مثل كافكا أو بيسوا، فإنّ شاعر تورينو أيضاً يخشى من أن يكون الاستسلام إلى شخص آخر خطراً على الروح. إذ يقول: «لا يجب أن نسلِّم ذواتنا أبداً». ولكنّ الاختلافات بينه وبين كافكا مهمة مع ذلك. إذ يتمكّنُ الكاتب التشيكي من التغلّب على ألمه من خلال كتابة مفتوحة ومثيرة للدهشة دائماً. فهو لا يتقيد بتوكيدات متطرِّفة، ويتعامل بإيجابية مع معاناته ويترك ذاته تنجرف من خلال الكلمات إلى حقول غير متوقعة، حتى بالنسبة إليه. أمّا بافيزي، في المقابل، فلا يسمح لنفسه بهذا الترّف. فالأحكام التي يُصدِرها هي عبارة عن جُمل مغلقة ومجرَّدة من روح الدعابة: ليست هناك بوابات للنجاة. والتشابه مع بيسوا أيضاً سطحي ليس إلا. ولا ييأس هذا

الأخير بسبب الفشل: فالفشلُ عنده خيار. لكنّ بافيزي، في المقابل، يتوق إلى أجساد النساء وحنانهنّ، أولئك اللاتي يتفاديْنه، ويتهرَّبن منه. يتذمّر، ويشكو، ويحتج كصبي لأنه لم يحقق حياة عائلية تجري في إطار بيتٍ كان ينبغي أن يكون خاصاً به، قدر الإمكان، وليس مجرَّد محطة عابرة.

يركّز بافيزي انتباهه على الماضي، ويلاحظ أن الأشياء تُكتَشف من خلال استحضارنا لها. «أن نتذكر شيئاً، يعني أن نراه، الآن فقط، لأول مرة». يكتب بينما يصقل فكرة سَيطوِّرها لاحقاً في نظريته حول الأسطورة التي عرفت الكثير من التعليق. نادراً ما نجد في «مهنة العيش» تأملاً حول موضوع كتابة اليوميات. إن بافيزي يهاجم بشراسة عالَما يبدو دائماً غريباً عنه: أخرس، على الأقل، في نظره. النساء هن الضحايا اللائي سيختارهن لخطابه، واللائي سيتّهمهن بأنهن، بحكم التعريف، مناقِضات للشعر «إنهن يشعرن بلامبالاة عميقة وجوهرية تجاه الشعر -يقول متصوِّراً ومعمِّماً بأسلوب لا يميل كثيراً إلى التمييز- وهن يشبهن في ذلك الرجال العمليِّين. النساء جميعهن رجال عمليون».

يبقى النجاح عند بافيزي هدفاً تافهاً. وهو يقول ذلك في يومياته، التي غالباً ما تصدر في طبعة تحمل عنوان «مهنة الشاعر»، ولعل هذا الأخير أحد أهمِّ التمرينات الحياتية التي أنجزها الكاتب. في الكتاب الأول، يوجد دافع الحياة (الأعمال)، وفي الثاني، الإحباط، والمرارة، والنظرة الثاقبة والصارمة لمن يشقّ طريقه في الظِّلال. من خلال القراءة المتابعة للكتابين، ينتج أمر ربما لم يتخيله حتى بافيزي نفسه: تقديمٌ رائع لحياته الإنسانية والأدبية.

إنه عالَم يملك، في الآن ذاته، الأفق الواسع لمشهد بانورامي -منظر التلال التي تحرقها الشمس، الأقمار والمواقد، شوارع تورينو الرمادية والمتجانسة، والسجن، والمنفى، والعودة، وأخيراً الألم-، والعمق القاسي لصورة إشعاعية ممتلئة بالتناقضات.



أوفيليا كيروس



فرناندا بيفانو



فيليسي باور

نساء في الحياة

«إن المرأة ليست لأحد إلا لنفسها. ما من رجل
يفقد امرأة إلا تلك التي لم تعُد له»

أبيلاردو كاستيجو

هل لدى النساء شيء خاص يجعلهن مستعصيات على الفهم؟ هل يخبِّئن في حدِّ ذاتهن لغزاً جديراً بالاعتبار؟ لقد حيَّر هذا اللغز الأنثوي المزعوم الفلاسفة والدارسين من مختلف المجالات المعرفية. فقد رأى اليونانيون المرأة كرجل ناقص. ووصل الرجل القروسطيُّ إلى حدِّ اعتبارها شيطاناً، وإلى حرقها على قيد الحياة أو حسبانها الشخص الأكثر استعداداً للتعاهد مع الشيطان. كانت المرأة معبودة وإلهة، وملهِمة، وساحرة، وصورة للخصب، ولكن أيضاً للموت. في جُلِّ الثقافات، إلهات الخَلق هن، في الوقت نفسه، إلهات الدَّمار. بعد أن تقلَّصت سلطة محاكم التفتيش والكنيسة، بدأت الأساطير القديمة والتابوهات تتهاوى. لكن حتى في العصر الحديث، ظلت الحيرة وحتى الخوف يُلقيان بثقلِهما على التّصورات المتعلّقة بطبيعة المرأة. وهناك شخصية من قصةٍ لأبيلاردو كاستيجو، بعنوان «القرادة» La garrapata، تسطِّر ذلك بكل وضوح: «النساء يملكن ميزةَ جعلِنا نتذكر أننا قد أتينا من بطونهن. حتى عندما يمارسن الحب. لكأنهن يرغبن في إعادتنا

إلى داخلهن. لا أكرههن: بل أعشقهن. لكن أقسِم أنني أخشاهن». وقد قارنهن نيتشه بالقطط نظراً لطبعهن غير المتوقع، المستغلق والمستقل عن إرادة الرجل. وقد وصل فرويد، وهو يشعر بالفشل تقريباً في بحثه، إلى حد رؤيته، في العالم الأنثوي، جداراً يعيق أية نظرة[46]، وحجاباً كثيفاً سيربطُه فيما بعد بتشكُّلٍ معين للأعضاء التناسلية. كان الرجال دائماً مبهورين بتحجّب النساء، ويؤثرون ذلك الوجه المُتخيّل ويروْنه أقلّ تهديداً من غياب الحقيقة الذي قد يُسفرُ عنه خلعُ الحجاب. لا نتردد في مواراة النساء لأننا لا نستطيع أن نكتشف المرأة. إذ ليس بوسعنا سوى اختراعها(*).

«نساء، هل انتبهتَ للنبرة المتردِّدة والمرتابة التي ينطق بها الرجال هذه الكلمة؟ كما لو أنهم يتحدثون عن قبيلة متمرِّدة تمَّت السيطرة عليها، ولكنها لم تستسلم تماماً، مستعدة للثورة في أية لحظة، قبيلة قد غُزِيت، لكنها مع ذلك لم تُخضَع. ثم ماذا يعني هذا المفهوم في الحياة اليومية؟ نساء... ماذا ننتظر منهن؟ أبناء؟ سنداً؟ سكينة؟ فرحاً؟ كل شيء؟ لا شيء؟ لحظات؟ إن الرجل يعيش، يرغب، يستعد للوصل. ثم بعد ذلك يتزوج ويجرِّب الحب، الولادة والموت. بعد ذلك، يبدأ بالالتفات، ينظر إلى سيقانٍ في الشارع، يفقد صوابه بسبب شعر طويل رائع أو من أجل قبلة حارة من شفتين، وبينما هو نائم في غُرفٍ برجوازية أو على أسرَّة تُحدِث صريراً في غُرفٍ

(*) هذا الجزم يعود إلى جاك ألان ميلار Jacques Alain Millar، الوريث الأدبي والفكري لِـ لاكان Lacan.

قذرة تُستأجر لساعات في فنادق بشوارع ثانوية، يحس بأنه راضٍ، ولعله بالغَ السّخاء مع إحدى النساء. العشاق يبكون ويعِدُون بعضهم البعض بالوفاء الأبدي... لكن يمر الوقت بعد ذلك، سنة، ثلاث سنوات، أسبوعان... هل لاحظتَ أن الحب، كالموت، وله وقت لا يمكن حسابه لا بالساعة ولا بالرزنامة؟ وأن مشاريعه الكبرى إما أنْ تفشل أو أنها لا تعرف النجاح المتوقَّع؟[47]

وبالابتعاد عمّا هو تشريحي والاقتراب أكثر من العالم الرمزي، فإنّ ذلك السر الأنثوي المكنون غالباً ما يرتبط بالعفة التي شجَّعتها الحضارة، والرّجعيّة بأشكالها كافّةً، والخوف أو الوقار المفرط الذي أحدثه وما زال يُحدِثه الاختلاف الجنسي في بعض الرجال أو التصور المثالي النابع عن الحب العذري. لقد سلّطَ هذا النمط الذي نشأ في القرون الوسطى الأولى بين النبلاء والشعراء المتجولين الضوءَ على أنموذج «السيدة» مُكرِّساً إياها كغاية مقدَّسة. وسيرى التحليل النفسي في هذا الإيمان ذي الطابع العاطفي قناعاً للتمجيد فريداً من نوعه. لكنّ هذا الحب العذريّ الذي كان يُتَلقّى كنوع من الأخلاقيّة المتغيرة في نهاية القرن الحادي عشر، بِبروفينزا Provenza– كان يمكن النظر إليه أيضاً كإيديولوجية هدَّامة تتعارض والثقافةَ الرسمية المتمثلة في المسيحية المحصَّنة. إن مجرَّد فعلِ إعادة تقييم المرأة دون احتقار جسدها ووضعها في محراب لم يكن يحتله قبلاً إلا الرَّب كان يعني حدثاً اجتماعياً وثقافياً على قدر كبير من الأهمية.

إنّ دينَ الحبّ، لدى مجتمع عميق الإيمان، (ورغم صبغة التمجيد القصوى فيه والتي نظر إليها البعض بوصفها شكلاً لأفلاطونية جديدة) كان يُعَدُّ تياراً هرطقياً. كان الانفصام في الحب العذري بين العشق والزواج، الكافكي للغاية، يعني أيضاً توكيداً لتفرّدِ العشّاق وإرادتهم الحرّة. إنّ الرَّبط المألوف بين ما هو جميل وما هو خيّر (الذي استعمله الشعراء المتجوِّلون القروسطويون لتأكيد الطبيعة السماوية للمرأة) لا يثير الاستغراب في حقبة مملوءة بالمُثل المجرَّدة التي كانت تسرق الأضواء من اللاهوتية المسيحية، لأهداف ليست بريئة تماماً. في رسالته إلى الرومان، يشير القديس بول إلى أنه، من خلال الأعمال المرئية، تُعرف صنائع الله غير المرئية[48]. علينا أن نرى (ونلمس) لكي نؤمن.

إنّ أول فخ يجب تجنُّبه فيما يتعلق بالحب العذري هو النظر إلى «السيدة» كشيء يفتقر إلى المادة. فلم يكن الجسد يوضَعُ على هامش القصيدة والثناء اللامحدود. كما أنّ تأجيج الرغبة لم يكن يُتجنَّبُ، حتى في أقصى الصبر والتمنع. كانت المرأة لغزاً يتمتع بِماورائية عصية على التأويل. ألا تكون تلك، أيضاً، استراتيجية للرفع من قيمة المرأة، من خلال عوائق جُعِلت خصِّيصاً لعرقلة الوصول إليها؟

«إن الحاجة الإيروتيكية تفقد الكثير من القيمة النفسية ما إن يتاح لها الإرضاء بشكل مريح. لكي تصل الشهوة الجنسية إلى مستوى عال، لا بد من وضع عائق أمامها. دائماً، حيث كانت القوى الطبيعية المعارضة للإشباع غير كافية،

اختلق الرجال قوى أخرى، عُرقيّة، لكي يمثّل الحب متعةً حقيقية»[49].

إن إدراك منبع الرغبة يتحقق عن طريق التحول عنه أو التأجيل. الرجل العذري يرغب حقّاً في ملهِمته التي يمجدها. لكنّ المتعة القصوى، مهما بدا الأمر سخيفاً من منظور يزعم أنه معاصر، تتحقق بالانتظار أكثر منها بالإشباع. يرتوي الذَّكر بحماسه في حد ذاته، بعشقه للحب. وليست «السيدة» سوى ذريعة لتحقيق ذلك الغرض. أحياناً يبدو وكأنّ الماء يحيط بتلك الجزيرة - المرأة، دون أن يغطِّيَها تماماً. ليس بوسع حتى زلزال بحري أن يفعل ذلك. لكنّ الماء ينحسر بالنهاية وتعود الجزيرة إلى الحالة التي كانت عليها من قبل. تتيحُ هذه الصورة الاقتراب من أرضيّةٍ يُفتَرَضُ أنها عصيّة على الغزو، ونائية.

الصمت

ما هو ذلك المستحيل الأنثوي الذي أحدث اضطراباً لدى كافكا، بافيزي وبيسوا سواء في الحياة أو الأعمال الأدبيّة؟ هل هي المرأة التي ترفضهم؟ تلك النار الهادئة التي تتجلى فجأة كتهديد؟ شيء مبهم، كالجزيرة، تَهْرُبُ من محاولات الآخرين التقرّب إليها؟ أم أن المشكل يكمن في عدم الجواب عن سؤال يُلحُّ في طرح ذاته؟ على هامش معالجة هؤلاء الكتّاب للشخصّيات النسائيّة في أعمالهم، يغدو من الضروري البحثُ، أولاً، في الروابط التي

أقاموها في حياتهم اليومية مع صديقاتهم العابرات أو الأكثر استقراراً. أين يجب أن نضع، بشكل صحيح، هؤلاء النساء في هذه الجدارية الممتلئة أحياناً برموز مستعصية على التأويل؟

في جميع الفترات، كانت هناك محاولات لشرح الصمت الذي تخبّئه كل امرأة بين طياتها. هي الآخر دائماً بالنسبة للرجل. هي ضده وتكملته. في محاولة للاقتراب من منطقة الخطر والسِّحر هذه، عدّ الشعراء السرياليون النساء وسيطات. ولهذا الغرض، اختلق بول إيلويار Paul Éluard مصطلح «Médieuses» «وسيطات». وقد فعل ذلك عادّاً النساء جسراً لامرئياً بين الرجل والكون أو وسيطاتٍ رائعات بين الأرض والسماء. كان أندري بريتون André Breton (شخصية رائدة لهذه الحركة التي حاولت أن تجمع بين الحياة والفن والأحلام، دفعة واحدة) يرى في المرأة السلطة الأبدية الوحيدة التي تستحق الانحناء أمامها. إنها تتحول إلى مورد ثمين، وتُقتَرح، في الآن ذاته، كهدف يُختارُ لعَرضِ خيالات لا نهاية لها[50].

يحتلّ الحب والمرأة حيِّزاً مركزياً: حرية إيروتيكية تامة مع إيمان بالحب الأوحد. المرأة تفتح أبواب الليل والحقيقة، والوصل العاطفي هو أحد أسمى تعابير الوجود. لكن ما العمل أمام غياب المرأة المرغوبة؟ في الرسائل، يُمكنُ النّظرُ إلى هذا الفراغ كفصل لغوي يجسِّد غياب الكائن المعشوق[51]. عشق الغياب. شوق. قلق بلا وصف. الاحتياج الذي لا يريد ولا يمكن له أن يُشبع: يتغذى من ذاته، ولا يجد له أبداً سبيلاً للتحقيق. العدم هو البداية الأصلية لكل ما هو موجود. إنه الخلود الذي يُومض في توقُّف الزمن[52].

تاريخياً، كان خطاب الغياب يصدُرُ عن المرأة: فهي بيتوتية بالطبيعة،

بينما الرجل رحالة وصياد. إن ما هو أنثوي يتجلى في الرجل الذي ينتظر ويعاني: وكالمعجزة، يتأنث بذلك، لا يبدو مستعداً للنسيان، والذكرى لا تتركه بسلام. هل طبعُ المرأة المُفترضُ كونهُ عصيّاً على الإخضاع، هو ما يترك جذوة الرّغبة مشتعلة؟

وينطبقُ هذا السؤال على الآنسات اللائي يُحِطْن بعالم كافكا وبيسوا وبافيزي. لقد دخلن إلى منطقة مختلفة، ملهِمةٍ دائماً، لكنّها معتمة ومَهيبة. ولا بد أن هؤلاء الكُتّاب قد طرحوا على أنفسهم أسئلة يصعب الجواب عنها. كيف يمكن تعريف ما لا يمكن حتى تسميته؟ كيف يمكن تفسير تلك الجاذبية التي يُحدِثها في بعض الرجال هذا اللغز؟ إن صانع الخزف يجعل الآنية تدور حول تجويف مفتوح في داخلها، والمعماريّ يبني جدراناً حول أبعاد لامرئية، والفنّانين ينحتون العمل الفني حول فراغ يثبّت سقالة البناء، بشكل لا يصدَّق. تُرى هل تكمن في ذلك الفراغِ استعارةٌ محتمَلة للمرأة؟

من السهل جداً نسب جزء من هذا اللغز إلى طبيعة الأعضاء التناسلية، ضئيلة الوضوح. إن التصوير المعهود للمهبل يرتبط بالعادة بتجويف غير مستقر حوله محيط قابل للتقلص والتمدد. هل يمكن ربط هذه الطبيعة التشريحية بذلك العالم الإيروتيكي الضبابي؟ تُرى هل ذلك النقص الظاهري هو عائق أمام المتعة؟ ليس هذا الأمرُ غير مُرجّحٍ وحسب، بل لربما كان ذلك النقص بعيْنه هو الأصل الحقيقي لتلك القدرة اللامحدودة على الاستمتاع لدى المرأة. إنّ كثيراً مِنهن يتمتّعن بحياةٍ مكتملة جنسيّاً. لكنهن، مع ذلك، يعرفن أن هناك منطقة يصعب تحديدها تبقى بعيدة المنال. إن آجلاً أو عاجلاً، ستصل هؤلاء السيدات إلى القناعة بأن ثمة مكاناً غير محدَّد لديهن لم

يتمكن أحدٌ من الوصول إليه. إنه شيء يتعذر لمسه من أجسادهن وأرواحن ولن يتمكن أي رجل من لمسه أو الولوج إليه أو اكتشافه.

هل يمكننا أن نستنتج، بذلك، أن النساء يبقين «عذراواتٍ» طيلة حياتهن؟ لنتفق على أنهن لسن كذلك من الناحية التشريحية، ولكن ربما كنَّ كذلك بمعنى أقلَّ حَرفيَّة. قد يتعلّق الأمر بحاجز لاماديّ بالأحرى (وهو ليس لذلك حاجزاً غير حقيقي) يقف عائقاً ما بين المرأة وذاتها، بين هويتها وجسدها، بين الكلمة التي تنبع منها رغبتُها، والصمت الذي تخلُد فيه متعتُها.

تستثني اللغةُ (مِلكَة سوء الفهم) المرأةَ من كل ما يمكن تمثيله. والمرأة، لكي تُبرِز ذاتها وتتجاوز الإسكات التاريخي والاجتماعي والثقافي الذي تجرُّه وراءها، فإنها ستشعر بأنها مجبرة على إثبات ذاتها من خلال الخداع. بل حتى إنها ستتخذ سلوكاً رجولياً. لا التشريح ولا علم النفس يتوصلان إلى حلٍّ هذه المعضلة الفلسفية التي تطرح ذاتها. كان هذا الغموض سبباً لحيرات وكوارث روحية يصعب تناولها على من يعانون من هذه التأرجحات. بل يصعب أكثر على من يرقب النساء عن بعد، محاولاً أن يصنِّفهن بشكلٍ يكون مُطَمئناً. ولا يُمكنُ توضيحُ مثل هذه المعضلات من خلال أسلوبِ التصنيفات المُريح.

الضباب

هناك تأرجح واضح بين تبجيل المرأة وتمجيدها الزائف. البناء الثقافي، خطرٌ أو كذب، إلاَّ أن خطأَ هذه التأويلات ربما كان يكمن في حُسبان ما

هو أنثوي بيتاً يُبقِي دائماً أحد أبوابه موصداً. إن فكرة البحث عن مفتاح لهذا القفل في التكوين المختلف للأعضاء التناسلية للرجال والنساء يبدو، بأي حال، غير كافٍ. ولقد اهتم فرويد، في زمنه، بتأكيد أن الاعتبارات التشريحية لا تقدم الشيء الكثير للغاية التي تهدف إلى تفسير هذه المسألة. لا يتعلق الأمر بتمييز الاختلافات بين الأعضاء والكروموزومات. إن التمييز بين الجنسين يتجاوز مادية الجسد ليأخذنا مباشرة إلى المجاز. لكن أي مجاز؟

إن أحد المفاتيح ربما يكمن في الكلمات. إن الكائن الناطق لا يشرب ولا يأكل ولا يجامع مثل الحيوان. الكائن البشري لم يعد قادراً على تقليد الحياة المتوحشة التي هو ينحدر منها. لدى هذا الكائن، كل ما يرتبط بترتيب ما هو ضروري متقلب ومتغير حتماً، إلى حدود لا يمكن تصوُّرها. على مستوى العلاقات بين الرجال والنساء، يصبح هذا الموضوع أكثر تعقيداً. ماذا يعني الشخص المحبوب للآخر؟ هل يتعلق الأمر بشخصية حقيقية يمكن التوصل إلى معرفتها بشكل كامل في يوم من الأيام؟ يُمكن الإجابة عن هذا السؤال بطرق متعددة، لا شكّ أنها، في مُجملها، صائبة وقاصرةٌ في آنٍ معاً. هل يتعلق الأمر بصورة ذاتية تنعكسُ في شخص آخر؟ هل يُمثّل الآخر مجموعةً من التجارب الماضية ويختصرها؟

في قصته «أحصنة في الضباب» Caballos en la niebla يجعل كارفر Carver، رجلاً تركته زوجته بشكل مفاجئ، يصل إلى النتيجة التالية: «أن تتخذ زوجة يعني أن تتزود بتاريخ. وإذا كان الأمر كذلك، يجب أن أفهم أنني الآن خارج هذا التاريخ. أو يمكن القول إن تاريخي قد تخلى عني. أو إنه، ابتداء من الآن علي أن أستمر في العيش بلا تاريخ». أن نبقى على الهامش

لبعض الوقت هذا لا يعني إقصاءً إلى الأبد. سيأتي شخص ما ليعيدنا إلى التاريخ. فبأيٍّ معيار سنختاره؟ لا بد أن هناك سمة ما مشتركة بين كل الأشخاص الذين نحبهم. إننا نحب منْ يحمل ملمح أولئك الذين رغبنا بهم في السابق. ربما كان كل أولئك الذين نقع في حبهم متشابهين في أمر ما. ولذلك، يُدهشنا أن نتأكد، إن آجلاً أو عاجلاً، من أن الوافد الجديد يحمل أثر الشخص الآخر مستقراً في منطقة لاواعية من الذاكرة. إن اختيار من هو هدف لِحبِّنا غالباً ما يكون مرتبطاً بالنقاط الأكثر إيلاماً وسرية لوجودنا. ولذلك، كثيراً ما نجد أزواجاً يرتبطون في علاقة، يبدون غير مفهومين بالنسبة إلينا، بل يبدون سخيفين بالنسبة للجميع، إلا للمعنيّين بالأمر. فقد كان فلوبير يقول إن أي شيء يخضعُ وقتاً كافياً للملاحظة يصبح على المدى الطويل أمراً مُهمّاً. لربما تساعد هذه الفكرة في فهم أحد جوانب الانسجام العاطفيّ الكثيرة التي لا تجد لها تفسيراً، كما يحدث، على سبيل المثال، في تلك العلاقات التي، عندما ننظر إليها من مسافة بعيدة، تبدو غير معقولة. قد يكون السبب المرجِّح مُضمَّناً في فرضية فلوبير: لقد نظر الاثنان إلى بعضهما بعضاً لوقت كاف جعلهما يصبحان مُهمَّين في نظر بعضهما البعض.

ربما ينبغي التوصل إلى النتيجة المقلِقة التي تفيد بأننا لا نعرف أي شيء يخبِّئه الرابط العاطفي في أصله. لا نستطيع حتى أن نضع كلمات للتوافق الأساسي بين اثنين يحبان بعضهما البعض أو يحلمان بأنهما كذلك. أمام هذا الإبهام في الأصل، وجد لاكان Lacan الحلَّ الجزئي في تسمية ذلك الشيء الذي لا يتاح قوله والذي يأتي لتحقيق المتعة بـ «هدف أ» (والحرف مصدره المصطلح الفرنسي «آخر» autre). تكمن هذه المنهجية في وضع اسم لذلك

المشكل الذي لا نفهمه[53]. وإذا ما نقلنا هذا الاستدلال إلى المستوى الأدبي، ألا يتضمن هذا الأسلوب سرَّ أية كتابة؟ ألا تنبع اللغة من الغياب أو عدم الفهم؟ ألسنا نعطي أسماء للأشياء نظراً لأننا نواجه مواقف تهرب منا كالسمك من الشباك؟ لكن، هنا أيضاً، لا جدوى من الاعتماد على غيبيات وتجريدات: إن شِباك صيدِ الكلمات مصنوعة من كلمات، ليس إلا.

النقص

إن استعارة السمكة قد تكون مُجدية لتفسير فعل الإنتاج الأدبي. من هذا المنظور، تكمن الكتابة في توظيف الكلمة كطُعم سيحاول إغراء اللاكلمة. عندما تأكل هذه الأخيرةُ الطّعم -التي يمكن أَن نطلق عليها اسم «ما بين السطور»-، يمكننا أن نجزم بأن ثمة شيئاً مهماً قد كُتِب. عندما يُصطادُ «ما بين السطور»، يصبح ممكناً، بارتياح، تركُ الطُّعم الذي استُخدمَ في بداية الأمر جانباً. لكن عند هذه النقطة تنتهي المقارنة: إذ تضمّ اللاّكلمة إليها، عند أكل الطُّعم، المُصطلح الذي ساعدها على الوجود: إذ ليس بوسعها البقاء على قيد الحياة من دونه[54]. وإذا كانت المرأة المادية تمثل المفتوحَ والمُغلقَ في آنٍ معاً، إذا كانت، بطريقة ما، النقص الذي لا يمكن تعويضه، وكانت تمثل ما لا يقال من الجسد والحياة... وإذا كان ثمة مخبوء فيها عصيٌّ على الغزو، ويتموقع دائماً في ما وراء ذاتها... فلن يكون من الصعب -بحكم التقارب الطبيعي- بناءُ جسر من أقصاب هشة بين الكتابة والمرأة. وتتشكّلُ هذه الأخيرة، كما القصيدة، حول فراغ مركزي مسكونٍ بما لا يمكن أن

يقال. إن الكتابة تتحقق تماماً عندما تتجاوز الحدود التي تفرضها عليها اللغة (وهي أداة فاشلة، بالمناسبة). هكذا فقط يصبح من الممكن أن نقرأ (أو نحس) اللاكلمة، أو ما بين السطور، أو اللامُدرك، والذي، ليس لهذا السبب، يكون أقل إثارة وإشعاعاً.

يُمكنُ أن تنطبقَ هذه الصورة على المجال العاطفي. فالرجل أيضاً هو كلمة أو طُعم. إذا ما قبِلت المرأة التحدي، فستبتلع الصنارة وتحصل على فارس أحلامها. ابتداء من تلك اللحظة، سيصبح الرابط ممكناً وثمة شيء مثير سيكون قد كُتِب في ذينك الجسدين. لكنّ «ما بين السطور» (المرأة / اللاكلمة) سيبقى دائماً في موضع لغز. وسيكون هذا الظّرفُ بمثابةِ محفّز دائم: سيظلّ يشكّل لكليْهما ما هو أبعد من الظروف. أما اللقاء فسيوسّع، بشكل واضح، آفاق الرجل الذي سيسمح لذلك الضوء باختراقه.

«المرأة مستقبل الرجل. هذا يعني أن العالم، الذي صُنِع ذات يوم على صورة الرجل، سيتأقلم الآن مع الصورة الأنثوية. وكلّما كانَ ميكانيكيّاً، كان أكثر معدنيّة وبرودة، وزادت حاجته إلى ذلك الدفء الذي لا يمكن لغير المرأة أن تمنحه إياه. إذا كنا نريد أن نحمي العالم يجب أن نتأقلم مع المرأة، أن نتركها تقتادنا، أن نسمح بأن يلج فينا الأنثوي الأبدي»[55].

المرأة والموت عصيَّان على التجسيد. كيف يمكن تمثيل الخطيئة الأصلية

التي تطبع الجنسانية الأنثوية؟ كيف يمكن تخيُّل ما لم يره أحد؟ أمام عدم اليقين هذا، يقف الخطاب الذكوري، نافذاً وكلّيّ القدرة. ليس من السهل على الرجل أن يعترف بالسر الذي تكتنزه النساء. كلما حاول امتلاكه، تُلوّح كلمة «عجز» المَهيبة في الأفق. أمام هذا التهديد، كثيرون يجيبون بالسخرية، وبالاحتقار، وبالسَّب. يقول بافيزي مُتهجّماً في يوميّاته: «النساء يكذبن، يكذبن دائماً وبأي ثمن. ولا ينبغي أن نستغرب من ذلك: فهن يحملن الكذب حتى في أعضائهن التناسلية». هل هي كراهية النساء؟ هل هو حقد؟ خوف؟ إنه كل ذلك معاً.

إن رجل اليوم المسيطر، كمحارب الأمس، لا يذعن لكون امرأة بوسعها أن تكبح تقدُّمه. وانطلاقاً من هذه القناعة، فإنّه يغذّي الوهم بأنّ أيّ فراغ يمكن ملؤه، وأن الموت نفسه يُمكن أن يُهزَم. الأنثوي، في المقابل، يتقبل غموض وجوده، ومن ثمَّ، يفرض استراتيجية الضعيف القوية. إن المرأة هي التي تعطي شكلاً وجوهراً لذلك الغياب المكوِّن الذي تحمله. يحدثُ شيء مشابه للرّجال القادرين على اتخاذ موقف أكثر عمقاً. يعلن بافيزي: «سيأتي الموت، وستكون له عيناك»، كما لو أنه يتحدث عن الشيء نفسه. أمّا كافكا فيُنهي رسالته إلى فيليسي بقوله: «تذهب معكِ رغبتي التي لا يمكن لها أن تتحقق». وعندما يكتب بيسوا أن «أكبر حب هو الموت أو النسيان»، فهو يؤكد أيضاً هذه الفكرة. في «امتلاك الأمس» La posesión del ayer، يعالج بورخيس هذا الموضوع، على طريقته:

«نحن لا نملك إلا ما قد فقدناه (...) نملك النساء اللائي

تركننا، غير مقيَّدين بعد الآن بالأمس، الذي هو ضعف، ولا بالإنذارات ومخاوف الأمل. لا فراديس غير تلك المفقودة».

تستحضرُ الفكرة الامتلاكَ غير اليقيني لما هو مرغوب، وهو موضوع شَغَل بيسوا في جزء مهم من أعماله. كما كان موضوع تأملات عدة لدى لاكان، الذي يرى أنّ العلاقة الجنسية بمفهومها المعتاد، بكل تأكيد، لا توجد: على الأقل، ليس كالتحام تامٍّ لجسد بآخر، أو كلقاء نصفين يتحولان إلى كلٍّ (مشكلين بذلك الكائن الأندروجيني)، حسب ما تزعمه أسطورة أريستوفانيس Aristófanes في «المأدبة» El banquete، لِصاحبها أفلاطون.

الحب تشاركيٌّ بحكم تعريفه. إلا أن المتعة تتبلور في الوحدة. لِسببٍ ما لا يكون شريك أي امرأة متأكداً تماماً من أنه قد وصل إلى أعماقها. وللمرأة أيضاً شكوكها. وهذا يحدث بسبب التعارض الأولي الذي نحن بصدد الحديث عنه. ذلك أنه، للحصول على الآخر، في النهاية -وإن كان الأمر يبدو مفارَقة- هل ثمة طريقة أفضل من فقدانه؟ «تُرى هل يمكن امتلاك شيء من جديد؟ -يسأل كافكا ميلينا- ألا يعني ذلك فقدانه؟». يقول سِيرَّات Serrat شيئاً مماثلاً في إحدى أغنياته الكلاسيكية: «لا شيء أجمل ممَّا لم أملكه قط، لا شيء أَحَبّ مما قد فقدت». بينما نتقاسم الحياة مع شخص ما، لا نكاد نحصل إلا على جزء منه. لا يصبح الكل مُتاحاً إلا بعد الفقد. وقد لا يُصبح.

«وراء كل عناق حقيقي، يوجد الموت بظلاله، وهي كثيفة

وقوية كبريق أشعة نور السعادة. وراء كل قبلة حقيقية تختبئ الرغبة الدفينة في الفناء، ذلك الشعور الأقصى بالسعادة التي لم تعد تساوِم، ذلك الوعي بأنه ليس من طريقة أخرى للسعادة غير الضياع كلياً في ذلك الشعور والاستسلام له تماماً. وهذا الشعور لا غاية له. ربما لذلك كان العشاق هدفاً لكل ذلك التقديس في الديانات القديمة وفي قصائد الماضي... في عمق الوعي الإنساني، تقبع ذكرى أنه «في البدء كان الحب»، أي التعبير الكامل للحياة، الفهم الكامل لمعنى الوجود ونتيجته الطبيعية: الفناء»[56].

كان ريلكه Rilke يقول: ما هو جميل ليس إلا بدايةً لِما هو فظيع. وكل من يبحثون عن الجمال -حسب الكاتبة الألمانية تشيستا وولف Chista Wold - «هم تحت رحمة الفظاعة». الحب جذوة مأساوية وقاتلة. الالتحام ملازم للعشق: إن استمرار الكائن يكمن في الحب، وعدم استمراره في الموت. وإلى كلتا الأرضيتين، لا يمكن الدخول إلا مرة واحدة[57]. لسبب ما يشير الفرنسيون إلى الذروة الجنسية بـ «الموت الصغير» (*)petite mort. ما دام الحب حياً، سيتموقع دائماً على حافة هزيمته، وسيكون مستقبله مجهولاً. ستتصاعد الإيروتيكية في الوقت الذي تتهاوى فيه الحُجُب. لكن وراء آخر حجاب، يختبئ العدم[58].

(*) من يرغب في فهم أفضل لهذه المقارنة، يتبغي أن يشاهد الفيلم الياباني العميق والمثير للمشاعر «امبراطوربة الأحاسيس» (من إخراج ناجيشا أوشيما في سنة 1976) الذي يشرح هذا الموضوع بشكل لامع وباهر.

إنّ ما قيل حتّى الآن، لا يتيح تصوراً أنثوياً كونياً وحيداً وغير قابل للجدل. لذلك عوَّض لاكان السؤال الشهير الذي طرحه فرويد (ما الذي تريده المرأة؟) بسؤال آخر يحدِّد هذه المصطلحات تحديداً مُهمّاً: «ما الذي تريده امرأة ما؟». إنّ هذا الطّرح ينكر الوجود المحضَ (لكلٍّ) عامٍّ للنساء، ويجعلُ من الممكنِ الحفر على نحو أعمق في الخلفيّة الفريدةِ للنوايا الأنثويّة. إن المرأة ليست شيئاً بعينه، وإنما كائن في حالة مستمرة من الانسياب، إنها صيرورة، دافع نحو شيء مجهول وجديد. ما الذي تبحث عنه إذن؟ وما الذي يبحث عنه الرجال فيها؟ ربّما آن الأوان للتّقصّي حول الكيفيّة التي أجابت بها عن تلك الأسئلة الصعبة كائناتٌ ليست أقلّ من هذا تعقيداً وغموضاً- وبالتالي أنثوية: بيسوا وكافكا وبافيزي.

مصّاص الدماء

«لا يُمكنُ أن أصدِّق بأن هناك حكايةَ حوريات حورب فيها
من أجل امرأة، إلى هذا الحد، وبهذه الاستماتة، كتلك
التي خُضتُها في داخلي من أجلك، منذ البداية
ومن جديد دوْماً، وربما إلى الأبد».

كافكا، في رسالة إلى فيليسي

إنّ قصص حبّ كافكا جميعها كان مصيرها الضيّاع: استُنزِفت لوجودها وعدم وجودها في الوقت ذاته. لم يقع الكاتب في الحبّ، أو مشلولاً بسبب الخوف، لم يستطع أن يفعل. لكنّه في الاستحالةِ تحديداً،-والتي هي أمّ

المُمكنات كلّها-قد وجد القوّة والحافز. يقول السينمائي الروسي ميخائيل روم Mijail Romm في مذكراته: «طيلة الوقت الذي كنتُ فيه فاشلاً، جمعتُ الكثير من التجربة والثقافة والمعرفة بالحياة، وهكذا صرت أشكّل ذوقي وتصوراتي الفنية. لكن بعد أن أصبحت مخرجاً، بدأت بتوزيع ذلك كلّه، بإعطائه، ولم أعُد إلى ادّخار أي شيء تقريباً»[59].

تبدو تجربة كافكا العاطفية مُنشطرة بين العاهرة (والتي تصبح معها قذارة الجنس المزعومة أكثر استساغة)، وبين الطفلة، والأخت والخادمة، اللائي يضعهن دائماً بعيداً، يبجِّلهن كأيقونات، وينكر طبيعتهن كأشياء حقيقية، وفي الوقت نفسه، يلامسُ جوهرهنّ الحسّي. لفهم هذا التناقض الظاهري بشكل أفضل، قد يكون من المفيد قراءة «رسالة إلى الوالد» الشهيرة والعميقة، حيث يتهم كافكا والده بازدواجية الخطاب الذي استعمله في تربيته: فهو من جهة قد مجَّد الزواج، زواجه هو، بصفته الترياق الذي ينبغي لكل مواطن شريف أن يدركه، ومن جهة ثانية، دفع بالابن إلى أن يجرّب حظه في بيوت الدعارة. ليس قليلاً عدد الآباء الذين يحسبون أنّ هذا هو الطريق الأنسب للبداية الجنسية. يبدو هذا الخيار في المتناول، لكنّ ذلك لا يعني أنّه يخلو من المشاكل الملازِمة لكل محاولة إنسانية للتقرب.

يهتمّ كافكا طيلة الوقت، محبوساً داخل زنزانته الذاتية، بتذكير نسائه بأن الأدب هو الشيء الوحيد الذي يهمّه حقّاً. لكن تكفي قراءة الرسائل واليوميات لكي نستنتج أن المرأة -من دون الانتقاص من أهمية النتاج الأدبي عنده- كانت هاجساً رافقه حتّى المَوْت. في إحدى النقاط يلتقي العنصران معاً: يطلب كافكا المستحيلَ من الأدب ومن الفتيات، كما لو أنهما

يلتقيان في كائن واحد. أمام كليهما يشعر بأنه أعزل. يقول في يومياته: «لا أستطيع أن أحب إلا ما هو فوق مستواي، وما لا أستطيع أن أصل إليه... ميلينا، بالنسبة إلي، لا يمكن الوصول إليها، ويجب أن أذعن لذلك».

في كل ظهورٍ لفتاةٍ سيرى نداءً للحظ، ولكن أيضاً ظلّاً يهدِّد أمنه البشري والفني. وسيتحول آنذاك إلى مصاص دماء نَصِّي، وسيميل نحوهن لإخضاعهن لتأثيره من خلال الكلمة الموارَبة والدّقيقة في الوقت ذاته. الرسائل هي القوة المحرِّكة التي، بفضل الدّم الوجداني الذي توفِّره، تشغِّل كل السلسلة. تملأ الرغبةُ الأعمال وتشكل محفِّزاً لها. تتحوّل النساء، إلى فتيات من ورق يُمنَحْنَ قوّة إيروتيكية مُقلِقة. وسيعمل العنصران معاً -الأدب والجنس- متَّحديْن، ومتناقضَيْن، ومحفِّزين وإشكالِيَّين دائماً. لكنّ هل هذا الأمر يختلف كثيراً عما يحدث بين الشريكين بالعادة؟ أليس هنالك دوماً صورة مشوّشة نجدها في المعالجة الانفعالية للتبادل الجسدي؟؟ أليس الجنس الخالص وَهماً من بين الأوهام الأخرى التي تخترعها ثقافة كلِّ عصر؟

شكَّل التبادل الجسدي اضطراباً لكافكا منذ صِغره. وقبل سنتين من وفاته، سيذكِّر في اليوميّات: «وأنا شاب، كنت بريئاً ولامبالياً بأمور الجنس كما أنا اليوم لامُبالٍ بنظرية النسبية». لكن ثمة مشهداً فريداً في المراهقة سيضع هذه اللامبالاة المزعومة تجاه الحياة الإيروتيكية في موضع شك. كان في السرير مصاباً بالتهاب في اللوزتين. وجلست بجواره خادمته الفرنسية (الآنسة بيلِّي Bailly، كما يسميها عندما يروي هذه الواقعة) وبدأت تقرأ له «سوناتا كرويتزر» La sonata a Kreutzer (لِتولستوي) بينما هي -كما يروي فرانز- «تتدبَّر أمرها لكي تستمتع باستثارتي». كان تولستوي قد كتب هذه

القصة كمقالة عن الحب الجسدي، ومرافعةٍ قاسية أيضاً ضد الزواج. وقد استمع كافكا باهتمام لكلمات الكاتب الرّوسي الشديدة ثم كتب بعد ذلك: «كنت بعدُ في السادسة عشرة من العمر، كنت في الثانوية، ولم أكن قد عرفت النساء بعد، لكنني لم أكن بريئاً، كان زملائي قد أفسدوني. وكانت المرأةُ، ليس امرأة بعينها، وإنما المرأة كشيء يثير المتعة، أي امرأة، عري المرأة، يعذّبني. ووحدتي لم تكن طاهرة».

حتّى سن الثلاثين (أي ما يعادل ثلاثة أرباع حياته)، تصرَّف كافكا ربما كإباحي يميل للعاهرات، والخادمات، والطباخات والزوجات الخائنات. لكنه طيلة الوقت، كان يبحث عن الجانب المقابل في طُهرٍ مثالي، عن حالة تشبه قداسة الناسك تقريباً. في خريف سنة 1913، وقد سيطر عليه حزن لا يُتصوَّر (هكذا وصف حالته النفسية في تلك اللحظة) جال شوارع المدينة حيث نساء الشوارع ينتظرن، كالموت، بصبرٍ عند الزاوية. ويعترف: «المرور بجانبهن يثيرني كإمكانية بعيدة، ولكنّها مع ذلك واردة». في الصفحات الأولى من اليوميات يُقرَأ كذلك تعليق سيختفي في أول إصدار: «مررت أمام بيت الدعارة، كما لو أنني أمر أمام بيت خطيبتي». هكذا ستبدأ العاهرة -الوجه الوحيد المرئي للمرأة- بالتشكّل في الخيال الكافكي.

في بحثه عن تطهُّرٍ من هذه الأفكار، استمرّ كافكا الشّاب في قراءة تولستوي. كان قد توصل آنذاك إلى أن العلاقة الجنسية هي الثمن الذي يجب دفعه للحصول على التناغم المزعوم للتعايش. أو كان يتذكَّر، بشكل غريب، تعليقاً قالته له في الشارع إحدى البائعات: «لقد غرَسَت فيَّ رغبة ماسَّة في الإتيان بفحشٍ صغير، بدنسٍ خفيف لكن محدّد للغاية»، يستحضر

كافكا تلك الذكرى من دون الكثير من التفاصيل. وعن سؤالِ «ماذا فعلتَ أنت بهدية الجنس؟» يُجيبُ ليلةَ وفاته، ومن دون أعذار مخفِّفة: لنَقُل أخيراً إنها قد أُهدِرت.

الحدث

قبل الوصول إلى هذه الخاتمة المتطرِّفة بكثير، كان القدَر يخبئ لكافكا «حادثة» في غاية الأهمية ستُبعِده عن عالم الدعارة لترميَ به في زوبعة الأحاسيس المضطربة والجديدة. حدث هذا المشهد في الثالث عشر من أغسطس سنة 1912، عندما تعرّف، في بيت «برود»، إلى فيليسي باور، وهي فتاة خجولة اعتقدَ أنها خادمة. يسجل كافكا الحدث بأسلوب تفصيلي بقدر ما هو مستفز.

«عندما وصلتُ إلى بيت «برود»، كانت الآنسة جالسة على الطاولة وبدا لي أنها خادمة. لم أشعر حتى بالفضول لمعرفة من تكون: قبلِتها فوراً كما كانت. وجه ضامر وفارغ يتباهى بفراغه بشكل واضح. جِيد مكشوف. قميص قد لُبِس كيفما اتفق. كانت تبدو وكأنها قد لبست لتجلس بالبيت. وإن لم يكن الأمر كذلك إطلاقاً، كما اتضح لي فيما بعد. استغرَبت بعض الشيء من أن أقترب كل ذلك. في كلّ الأحوال، واعتباراً للحالة التي أنا عليها، بعيداً عن كل ما هو طيّب... ما زلت لا أصدق الأمر (...) أنفٌ يكاد يكون منقسماً.

شعرٌ أشقر، متصلبٌ بعض الشيء وخال من الجاذبية، فكَّان قويان. بينما أستعد للجلوس، نظرتُ إليها لأول مرة باهتمام أكبر. وعندما جلستُ، كنت قد كوَّنت حكماً راسخاً عنها»[(60)].

حكمٌ راسخٌ في أول لقاء... من الصعب فهمُ هذا الحماس الذي يكاد يكون لمُراهق، والذي أيقظَته في كافكا آنسةُ برلين. وقد استغرب هذا الأمرَ أيضاً مؤلفون مختلفون مثل كانيتي Canetti، ودولوز Deleuze، وغاتاري Guattari وآخرون (باستثناء كاتب السير، ستاتش Stach)، الذين لم تكن الخادمة فيليسي، ذات المستوى الثقافي الضعيف والعقلية البرجوازية والطموحات المتواضعة على الأغلب، أهلاً لشخصية تحلّق عالياً مثل كافكا، من وجهة نظرهم. لكنّ اختيار الهدف الإيروتيكي يتغذى من أسباب اعتباطية. وكل شخص، في نهاية المطاف، يحب ويعيش كما يستطيع.

بعد مغامراته في بيوت الدعارة، كان الكاتب يبدو مصمّماً على إيجاد امرأة -ليست أمّاً ولا عاهرة- تؤويه بعطف وألفة. سيلاحظ على الفور أن ف. (كما سيسمي فيليسي في كل مرة يذكرها) كان لديها أساس لقراءات أدبية. لكن لم يكن ذاك عنصراً حاسماً في هذا الاختيار المتهوِّر. ربما رأى فيها عاملة مثله: صلبة، ومستقلة، ومؤهلة لحلّ المسائل العملية. كانت باور مديرة شركة ليندستروم Lindstrom، مصنِّعة «البارلوغراف» (منافس الديكتافون)، وهو جهاز يسجِّل وينسخ ما يُملَى عليه من خلال تقنية صاخبة وغريبة الأطوار كانت، بطبيعة الحال، تُرعِب كافكا. لم تُبدِ فيليسي

يوماً حماساً كبيراً بكتابات المؤلف التشيكي الأدبيّة، الذي مع ذلك، أهدى لها قصته المعروفة، «الحُكم». لكنّها كانت تُحبّ الفساتين والأسفار، بوجه خاص. ولا بد أن نصاً مُعتماً وحتى ملتوياً مثل ذاك قد أصابها بالحيرة.

بعد الاتصال الأول، ستبدأ عبر الرّسائل وظيفة مصّاص الدماء التي ذكرناها. كان كافكا بحاجة إلى أن يغذّي لياليه بدم فيليسي وشبحها. كانت خطته اللاواعية ربما تكمن في بلعمتها، بإيقاعها أوّلاً في شباكه العنكبوتيّه. ولا شكّ في أنّ هذه الخطّة لا تبدو للوهلة الأولى على هذا القدر من الرّومانسيّة. وقد حرص الكاتب نفسه على رسمها في بضع كلمات: «بما أننا لا نستطيع أن نتعانق بذراعينا، سنفعل بِنَوحِنا». ومن أول رسالة أرسلها كافكا لها، تبدو منهجية العمل معروضة بشكل ذكي:

«أُدعى فرانز كافكا، وأنا ذاك الذي سلّم عليك لأول مرة، ذات مساء في بيت السيد «برود» ببراغ، ثم بعد ذلك جعل يمرّر إليك من فوق الطاولة، واحدة تلو الواحدة، صوراً لأحد الأسفار... وانتهى المطافُ بيده، التي تضغط الآن هذه المفاتيح، إلى إمساك يدك، التي أكّدْتِ بها وعدك له بأنك مستعدةٌ لمرافقته في السنة القادمة في رحلة إلى فلسطين»[61].

إنّ ما تلا هذه الرّسالة الأولى (التي كتبت في 20 من سبتمبر سنة 1912) كان بمثابة قصف. وفي ما يشبه رقصة أخّاذة، بدأ كافكا بالاستحواذ على الهدف العاطفي. وقد كتب لها بعد عدة أيّام: «إنها هنا بجانبي، إنها لديَّ

دون أن تنتبهي لذلك ودون أن أعطيك خيار الدفاع عن نفسك». حتى تلك اللّحظة، لم يكنْ بحاجة إلى رؤيتها أو لمسها. لكنه سرعان ما سيبدأ برفع التكليف مخاطباً إياها بصيغة «أنتِ» (بدل «حضرتك»)، ومناداتها بـ«حبيبتي»، والتلميح بكل لباقة إلى إمكانيات إيروتيكية مستقبلاً.

إنّ خطاب الكاتب الذكي يبدو نموذجياً لإغراء فتاة ساذجة مثل فيليسي. وكافكا يعرف ذلك، وقد بدأ بإرسال قصيدة إليها للشاعر الصيني يان تسن-تساي Yan Tsen Tsai التي ربما تكون (كما يُخبرها، بانتهازية لا يجيد إخفاءها كثيراً) غير ملائمة، بعض الشيء. النص المقصود (الذي يحمل عنوان «في الليل العميق» En la noche profunda) يشير، بشكل غير مباشر، إلى موقف في غرفة النوم.

في الليلة الباردة، مُنغمساً في قراءة
كتابي، نسيتُ ساعة نومي.
عطرُ لحافي المطرّز بالذهب
تبخّر.
انطفأت النّار.
صديقتي الجميلة، التي بمشقّة
كظمتْ غيظها
تنتشل مني المصباح
وتسألني:
أتعرف كم هي الساعة الآن؟،

ولا يترك متنفَّساً للآنسة. يريد الحصول عليها، وفي الوقت ذاته، ترْكَها على بُعد مسافة حذرة. فوراً سيطلب منها صوراً، سيطالبها بتفاصيل دقيقة عن ترتيب غرفة نومها، يريد أن يعرف، كما لو كان صحفياً متعطشاً للمعلومات، كل شيء يتعلق بالمكان المحدد حيث تنام ويكتب إليها رسائل تبدو استجوابات، أحياناً.

«كيف تكتبين وأنت في السرير؟ أين تضعين المحبرة؟ الورق، هل تضعينه على الركبتين؟ هل يتسخ غطاء السرير بالمداد؟ وكيف حال الظَّهر المسكين؟»

كأنه يريد امتلاكها من فرط الأسئلة الخبيثة. لكن عندما ستدعوه فيليسي إلى استبدال الثرثرة بالفعل، سيضع كافكا قدمه على الكابح، وسيحتمي باستعارات غامضة ومفرطة في شموليّتها.

«لم أفكّر بأن أكون معك وحدنا بالطريقة التي تخيلتها أنتِ. عندما أرغب بشيء مستحيل، أريده كله. كانت رغبتي إذن أن أكون معك وحيدين تماماً. حبيبتي، أنا وأنتِ وحيدان تماماً على الأرض، وحيدان تماماً تحت السماء، وأن أجعل حياتي، التي هي ملكٌ لكِ، تتركز كلّيّاً فيكِ دون أن يلهيها أي شيء...، وفمي مِلكٌ لك تماماً، إذا ما افترضنا أنَّ قول ذلك يستحق العناء».

إن رسائل كافكا إلى فيليسي تقع بين الوثائق الأكثر إبهاراً في الأدب العالمي. في جميع الأحوال، يبدو من الصعب التسليم بأنه قد وُجِد بين الاثنين شيء مهم حقّاً، يذهب إلى ما هو أبعد من الكلمات وتبادل الأشباح. كان الكلام يسكتُ حين يطالب الجسد بحقوقه. وسرعان ما أدرك كافكا أن الحفاظ على شخص عبرَ الرّسائل وحدها، مهما كانت لامعة، أمرٌ مستحيل. لهذا قرّر أن يكون ولداً مطيعاً وأذعن مرَّتين للالتزام بالزواج ثمّ عدل عنه لاحقاً. وحين انسحب من أحدهما، حاكَمته عائلةُ فيليسي جُزافاً، في بهو الفندق البرليني، أسكانيش هوف Askanishe Hof (يوليو 1914). كانوا جميعاً هناك، في «المحكمة» البرلينية: فيليسي ووالداها، وصديقتها والوسيطة بينهما، غريتي بلوش (والتي سيطوِّر كافكا معها علاقة رسائلية لا يُستهان بها)، والأخوات. لا يصعب كثيراً تخيُّل كافكا واقفاً ومحاطاً بكل هؤلاء الناس، متمنّياً أن يدَعوه بِسلام. وفي هذا المشهد التراجيدي- الكوميدي، حسب تعبيره، سيجد الإلهام لتأليف «المحاكمة».

لقد بدأ عزوف كافكا عن الزواج (الذي هو قبر الأدب، في نظره) بالتبلور، كما قيل، عندما دفعته فيليسي إلى البحث عن بيت وأثاث، تطلّعاً إلى زواجٍ مستقبليّ. في المنتصف، كانت هناك بعض اللقاءات الحقيقية حيث، على ما يبدو، تمكَّن الكاتب من تجاوز خوفه من الجنس. يبدو أنّ ذلك الخوف، وقد بلغ مداه، تحوّل عنده إلى قمع ذاتي واستحالة ممارسة الحب. ونجد هذين العنصرين مُتحدّيْن اتحاداً وثيقاً عند كافكا. من المؤكد أنه أمضى مع فيليسي خمسة عشر يوماً من العطلة في منتجع مارييناباد

Marienbad. لقد التقيا في الفندق نفسه، لم ينزلا في الغرفة ذاتها بل في غرفتين متجاورتين: وكان كلاهما يملك مفتاح الباب الذي يصل بين الغرفتين.

في مارييباند، سيترك الجسدُ الكلام وراءه. يعترف كافكا في تقييمه للحدث: «لم أكن قد عشتُ وضعاً حميمياً من قبلُ مع امرأة، إلا في زاكمانتيل Zuckmantel - ثم مع الفتاة السويسرية بـ ريبا Riva. الأولى كانت امرأةً بينما كنت أنا جاهلاً، وكانت الثانية طفلة وأنا ارتباكٌ مطلق. مع ف. كنت قد عشتُ هذا الوضع الحميم من خلال الرسائل، وبشكل شخصي فقط منذ يومين. ما زال الأمر غير واضح تماماً، ما زالت هناك شكوك. لكن ما أجمل بريق عينيْها المطمئنّتيْن، ذلك التفتُّق للعمق الأنثوي». ثم في رسالة إلى «برود»، يعود الكاتب إلى هذا الموضوع بكلمات شبيهة بتلك التي سيوظّفها بافيزي في زمان ومكان آخرين: «استطعتُ أن أرى نظرة الثقة في عينيْن أنثويتيْن ولم أستطع أن أنغلق على ذاتي»، يعترف لصديقه. في 1950، كتب بافيزي إلى بييرينا، إحدى محبوباته العابرات، ما يلي: «هل أستطيع أن أقول لك، يا حبيبتي، إنني لم أستفق قط مع امرأة بجواري؟ إنني عندما أحببت، لم يأخذ أحدٌ حبي على محمل الجد وإنني أجهل نظرة الشكر التي توجِّهها امرأة لرجل؟».

في مارس من سنة 1919، بعد سنة وثلاثة أشهر من انفصال كافكا النهائي، تزوّجت السيدة باور من تاجر برليني ثري، وأنجبتْ منه طفلين. في سنة 1931، انتقلت مع عائلتها إلى سويسرا، ثم في سنة 1936 إلى الولايات المتحدة.

هناك، بعد أن قامت ببيع الرّسائل كلِّها تقريباً التي تلقَّتها من كافكا، لدار شوكين للنشر (Schoken) توفيت في 15 من أكتوبر من سنة 1960.

فتاة بولنديّة

فيليسي، جولي (ابنة إسكافي وحارس لكنيس يهودي ببراغ)، ميلينا (امرأةٌ نشيطةٌ للغاية ارتبط بها لمدة سنتين)، غريتي بلوش(*)، دُورا، الأرملة الرسمية: هؤلاء هنَّ النساء الرئيسيات في حياة كافكا، شخصٌ جذابٌ بالنسبة للفتيات، بلا أدنى شك. في سنّ الثالثة والثلاثين، نجدُ لدى الكاتب تعليقاً عابراً يكشفُ إلى أيّ مدى كان يشعر بأن الأنثويَّ يراوده عن نفسه: «كم من التعقيدات مع الفتيات! -يكتب- كم من المشاكل، على الرّغم من أوجاع رأسي كلّها، وعلى الرّغم من الأرق، والشيب واليأس! سوف أعدِّدهن: منذ الصيف، عددهن ستٌ على أقل تقدير، لا أستطيع أن أقاوم. ليس بوسعي إلاَّ أن أستسلم لرغبة الإعجاب بجميع أولئك اللائي يستحققن الإعجاب... ولحبِّهن إلى أن أستنزف ذلك الإعجاب».

في يناير من سنة 1919، تقاسم الكاتب -الذي كان ضحية لداء الزكام الإسباني- شرفة نُزُل ستادل Studl مع الشابة جولي ووريتزيك Wohryzek Julie، التي على ما يبدو كانت أكثر جاذبية من فيليسي. وقد وصفها كافكا

(*) يؤكِّد الأستاذُ الجامعي فرانشيسك كاردونا Francesc Cardona أن غريتي، حسب وثائق عثر عليها حديثا، قد أنجبت ابنا من كافكا. من المُفتَرض أنها لم تقُم بتربية أولاد غير ذاك الذي ظلت هويته سرية، والذي توفي في سن السابعة. كانت غريتي قد لجأت إلى إيطاليا خلال الحرب، قبل أن تخرج منها باتجاه إسرائيل، وماتت على يد النازيين، في مايو 1944.

لِبرود بهذه الطريقة:

«لا يهودية ولا غير يهودّية أيضاً، لا ألمانية ولا غير ألمانية تماماً. مجنونة بالسينما، بالأوبيريت والكوميديا. تستعمل بودرة الوجه والمَحارم. تملك رصيداً لا ينضب من التعابير المخلة بالآداب باللغة اليديشية. بوجه عام، جد جاهلة. مسرورة أكثر منها حزينة. هكذا هي. إذا ما أراد أحد تصنيفها عرقياً، فعليه أن يقول بأنها تنتمي إلى عرق عاملات المتاجر. ثم إنها شجاعة، نزيهة وبسيطة: ميزات عظيمة في شخص، وإن كان لا يفتقر للجمال، هو بضُعفِ البعوض الذي يحلِّق حول مصباحي».

كل شيء يشير، على ما يبدو، إلى أن كافكا قد استمتع واستعاد نشاطه برفقة جولي. معها كان يتجول في الحديقة، كان يقبِّلها في النزل، وحتى أنه التزم بالزواج، وربما كان راغباً فيه أكثر من جولي. لكن هذا الزواج أيضاً لم يتحقق. وسواء بسبب معارضة والديها أم لسبب آخر، فقد انفصل عنها دون أن يكون قد خاطبها قَطُّ بصيغة رفع التكليف «أنتِ»، وهو يشدُّ على يديها، بطريقة خاطفة، على شكل وداع.

بعد جولي وميلينا ستأتي دُورا ديامنت. كانت فتاة بولندية تعرَّف بها كافكا في مركز للاستجمام في الساحل البلطيقي (موريتز Muritz)، حيث كانت تعمل كمتطوعة تعتني بالأطفال اليهود. «أنا مخلوق غامض، مملوء بالأحلام

والتوقعات أبدو وكأنني خرجتُ مباشرةً من رواية لدوستوييفسكي». هكذا قدَّمت نفسها ذات مرة وعلى الفور، ذهبا للعيش معاً في برلين. هناك، كانت الليالي تمضي بين نقاشات طويلة حول الأدب والمُثل السياسية المشترَكة: كلاهما كان يلتقي في الدفاع عن شكل بسيط لاشتراكية الفلاحين.

دورا، المرفأ الأخير في حياة كافكا، ستظهر في الوقت الذي كان فيه وجود الكاتب قد أصبح محاصَراً بداء السل. معها استطاع الكاتب أن يعيش عدّة أشهر، وهو الأمر الذي، إلى تلك اللحظة، لم يكن قد حدث مع أي امرأة أخرى. تؤكّد كاتبة السِّيَر الأمريكية، كاتي ديامنت Kathi Diamant أن الترابط الموجود بينهما قد ذهب إلى ما هو أبعد من العنصر الحميمي، ذلك أن هذا الرابط، بخلاف العلاقات العاطفية الأخرى التي كانت أقل استقراراً، كان يشمل أيضاً ما هو فكري. كانت دورا تساعد كافكا في دراسته للعبرية، وقد علَّمها هو (الذي كان الطَّرف المسيطِر في هذه العلاقة الثنائية، حسب كاتبة السيرة) أن تتأمل الأدب كشيء مقدس، مطلق، غير قابل للفساد، بقراءته مراراً لكتبه المفضلة لها. وقد خطّطا معاً للرّحيل إلى تل أبيب وفتح مطعم تكون فيه دورا -التي كانت ممثلة أيضاً- طبّاخة، بينما يكون فرانز نادلاً.

لن يتحقق هذا السفر أبداً، وخلال الفترات الأخيرة من مساكنتهما، سيجدان نفسيهما غائصين في الفقر. مع هذا فإنّ تلك العلاقة بينهما، لم تتوقّف عن النمو. لذلك قرّر كافكا الزواج على الفور. فبعث برسالة إلى والد الفتاة -وهو يهودي أرثذوكسي وشديد التدين- يعبِّر فيها عن رغبته في أن يُقبل داخل العائلة. استشارَ الرجلُ الذي تلقَّى ذلك الطَّلب حاخاماً

يُكِنُّ له التّبجيل. قرأ رجل الدين الكهل ذاك الرسالة (ليس من الصعب أن نتخيل دهشته عند مواجهة نثر بتلك الصراحة الفريدة) وردَّ بنفيٍ قاطع، شكَّل لدى كافكا الدّفعة التي كان يحتاجها لكي يستسلم للموت.

بعد وفاة الكاتب في سنة 1924، لم تفقد حياة دُورا كثافتها. وقد عدّها محيط الأقارب والأصدقاء الأرملة الرسمية. منذ تلك اللحظة انكبّت على نشر مؤلفاته. كانت لها تعليقات عن رواياته وقصصه في إطار منظمات يهودية، وكممثلة، عملت على تمثيل عدة اقتباسات لنصوصه في دول أوروبية. لاحقاً، ستعاني هذه المرأة من الاضطهاد النازي والسوفيتي والغربي.

بما أنها كانت مناضلة نشِطة ضد الفاشية، فقد تزوجت من لودفيغ لاسك Ludwig Lask -الذي كان مناضلاً شيوعياً مثلها- وأنجبت منه طفلة. وعلى إثر ملاحقة الجستابو لهما، هربا أولاً إلى الاتحاد السوفيتي، حيث احتُجِزَ لودفيغ في «غولاغ» (معتقل روسي)، ثم فرَّت دورا إلى بريطانيا مع ابنتها المريضة. وأخيراً، قُبِضَ عليها في جزيرة «مان» Man، بوصفها أجنبية من فريق الأعداء. بعد الحرب العالمية الثانية، استقرت دورا بلندن، حيث أسست مسرحاً للمجموعة اليهودية، ومطعماً مثل ذاك الذي كان يحلم به كافكا. وقد تُوفّيت في هذه المدينة وكانت في الرّابعة والخمسين من عمرها.

نورُ ميلينا

كان لا بد لي من أن أبدأ بطريقة أخرى،
أن أستلقي في الحديقة، وأستقي من المرض
كل العذوبة الممكنة.

كافكا، في رسالة إلى ميلينا

من كوكبة النجوم الأنثوية التي كانت منتشرة حول شخصية كافكا، كان اسم ميلينا (وهي شابة في 24 من العمر مقيمة بفيينا، كتبت إليه في سنة 1929 لتقترح عليه ترجمة بعض أعماله إلى التشيكيّة) يلمع بشكل خاص. كانت، ربما، أقرب امرأة إلى تلك الروح الحرَّة. ومعها استطاع الكاتب أن يبدأ في تجاوز مخاوفه ومواجهة الحياة كما لم يفعل من قبل. حتى أن نبرة الرسائل التي كتبها إليها هي أكثر صراحة وعفوية من تلك التي تميِّز ذلك التبادل الرسائلي مع فيليسي:

«اليومُ قصيرٌ للغاية، لدرجة أنه ينقضي بسرعة، ما بينكِ وما بين مسألتين تافهتين أو ثلاث بالكاد. بصعوبة أحصل على وقت وجيز لكي أكتب إلى ميلينا الحقيقية، ذلك أن ميلينا أخرى أكثر حقيقةً كانت معي طيلة اليوم في الغرفة، في الشرفة، في الغيم».

غالباً ما يستهان بالمكانة التي كانت تحتلُّها ميلينا في الحياة العاطفية والروحية لكافكا. فكاتب السِّيَر ستاتش لا يكاد يذكرها. وإلياس كانيتي Elías Canetti لا يهتم في مقاله إلا بفيليسي. ونفس الشيء يفعل الأرجنتيني ريكاردو بيغليا Ricardo Piglia في مقاله «قصة عن كافكا» Un relato sobre Kafka، فما هو السبب الذي يقف وراء مثلِ هذا الإغفال من قِبَل مؤلفين متبصِّرين ومتمرِّسين؟ لربما كون ميلينا امرأة متزوِّجة، وكونها لم تكن يهودية ولا تنتمي إلى الثقافة الألمانية هو الذي أثَّر عليهم: كل هذه الأسباب مجتمعة أو منفصلة ربما تسببت في رفض والد كافكا الشديد لالتزامٍ عابرٍ بين هذين الشريكين. أو معرفتهم، كذلك، بأن العلاقة كانت وجيزة: سنتين من المراسلة مع لقاءات ضئيلة في فيينا. أو الافتراض بأن ما من شيء ذي بال يمكن أن يقال حول هذه الحلقة، ما دامت هذه العلاقة لم تتطور.

لكن إذا ما أمعنَّا النظر في ما جرى بين الاثنين، فستنبع رؤية أخرى من هذا الحدث. من السهل أن نتحقق من أن ميلينا (أو ميلِنا، بكتابة أصح)، من بين جميع النساء اللائي كان الكاتب على علاقة بهنّ، كانت الأقرب إلى حساسيته الفنية والعاطفية. كان مجرَّد لفظ اسمها، مع مدِّ الميم، يوقظ في كافكا ذكرى «فتاةٍ يونانيةٍ أو رومانيةٍ ضائعةٍ في «بوهيميا» اغتصبها التشيك، وخانتها اللّكنة». ثم بعد ذلك، في مقاربة أكثر تأنقاً، رُبطتْ صورتُها بصورة تلك المرأة التي يأخذها الرجل بين الأحضان لكيْ تقتلعه من هذا العالم ومن النار.

حتى ياء المدِّ -كما يلاحظ كلٌّ من غاتاري ودولوز- ترسم السَّقطة، أو على عكس ذلك، قفزة الفرح التي توحي بها هذه المرأة بمجرَّد وجودها[62].

كانت ميلينا هي من ترجم من الألمانية إلى التشيكية نصوص الكاتب الأساسية، مثلَ «الوقَّاد» و«الحكم».

كانت الرسائل التي كتبها إليها كافكا أقل أهمية، ولكنها مع ذلك، أكثر نزاهة. معها هي حاول الكاتب أن يتجاوز خوفه المَرضي تقريباً من الحياة. ولسببٍ وجيه أهداها دفاتر اليوميات الثلاثة عشرة، وهي أكبر هِبة يمكن تصوُّرها من شخص مثل كافكا، حذِر إلى أقصى الحدود، ساعة التعبير عن ذاته. فقط أمام ميلينا وجد الجرأة لكي يفصِّل صراعاته الجنسية. وقد فعل ذلك بصراحة غير معهودة، في معرض حديثه عن جوانب معينة من حياته الخاصة، وهو ما يظهر واضحاً في الجزء التالي من رسالة يروي لها فيها إحساسه على إثر موقف حميميّ عاشه في مناسبتين مع إحدى بائعات الملابس.

«إلى ما قبل وصولي الفندق، كان كل شيء ساحراً، ومثيراً ومقزِّزاً. في الفندق، لم يختلف الأمر كثيراً. عندما عدتُ من هناك، أحسستُ بأنني سعيد. لكن تلك السعادة كانت نابعة فقط من كوني، أخيراً، غير مضطرٍّ لتحمُّل نداء الجسد، وخاصة، لأن كل ما حدث لم يكن أكثر تقزيزاً وقذارة. التقيت بتلك الفتاة مرة أخرى بعد ذلك بليلتين. كل شيء مرَّ على ما يرام، كأول يوم. لكن، بما أنني خرجت في عطلة على الفور وتسلَّيت مع إحدى الفتيات، عندما عدت إلى براغ، لم أستطع النظر من جديد إلى البائعة. لم أتبادل ولو حتى كلمة واحدة معها بعد ذلك. كانت قد تحوَّلت إلى عدوَّة خطيرة

بالنسبة لي. وكانت، مع ذلك، فتاة طيبة وساذجة. كانت عيناها تتبعانني طيلة الوقت بسحنةِ من لم يفهم شيئاً مطلقاً. لا أريد أن أقول إن السبب الوحيد العدائي كان ذلك الموقف الفاحش نوعاً ما والذي أفصحَت عنه (وهو لا يستحق حتى الذِّكر). في تلك اللحظة بالذات، أدركتُ أنني لن أنسى ذلك أبداً وأدركتُ أيضاً -أو اعتقدت أنني أدركت- أن ذلك العنصر المقزِّز والقذر كان له علاقة بالمسألة كلِّها. وأنّه هو ذاتُه ما اجتذبني إلى ذلك الفندق، بتلك القوة الشيطانية، والذي، في ظروف أخرى، كنت سأهرب منه بكل ما تبقَّى لي من قوة. واستمر الأمر كذلك. إنّ جسدي، الذي كان يظل هادئاً لسنوات، كانت تهزُّه من جديد هذه الرغبة -التي لا تطاق أحياناً- في فعل حقير، صغير ومحدّد جدّاً، هذه الرغبة في شيء مقزز ومزعج وقذر إلى حدّ ما»[63].

كانت ميلينا، كفتاة ثرية، بائسة ومتمرِّدة، موسومة بالعصيان بجميع أشكاله. كانت تسكَر بالكحول والموسيقى واللوحات وروايات دوستوييفسكي. في الرابعة عشرة من عُمرها، قبّلت صديقاً لوالدها يكبرها بثلاثين عاماً. بعد ذلك بوقت قصير، وقفتْ عاريةً للرَّسامين، جرّبت الكوكايين، وعانت من تجربة إجهاض، وقطعتْ نهر مولدافا Moldava سباحةً في منتصف الليل، لكي تذهب إلى موعدٍ غرامي، ووقعت في حبّ كافكا في الوقت الذي كانت قد التزمت فيه بالزواج. وعندما أقامت معه

علاقة عاطفية، بدأتْ تُراسله، واقترحتْ عليه أن يشاركها فندقاً في فيينّا، وهو طلبٌ سيذعن له كافكا، بعد أن يقدِّم كل أشكال التحفظات الدفاعية.

بعد وفاة الكاتب، أنهتْ ميلينا علاقتها بزوجها، وأصبحتْ مناضلة في حزب اليسار وتزوّجت من زميل نمساوي لها، ثمّ انفصلتْ عنه لاحقاً. بعدها بسنة، عادت إلى براغ وعملت كصحفية في مجال الأزياء. في سنة 1927، تزوّجت من مهندس معماري. في الثلاثينيات، جعلتْ من الصحافة وظيفتها الأساسيّة، ومُعتركها السياسي. طُرِدَتْ من الحزب الشيوعي لرفضها للتصفيات الستالينية. ثم بعد احتلال هيتلر لتشيكوسلوفاكيا، انخرطتْ في المقاومة، وتضامناً مع اليهود، حملتْ النجمة الصفراء في شوارع براغ. اعتُقلتْ على يد الجستابو، واحتُجِزت في معتقل رافينسبورغ Ravensbruck حيث ستموت في إحدى غرف الغاز، في 17 من مايو سنة 1944.

سيفهم كافكا، بصحبة ميلينا، أن الجنس يمكن أن يكون ممتعاً، وأن متعة ممارسته يمكن أن تكون مضاعَفة إذا ما كان الحب أو أدنى أثَرٍ من ودّ يسودُ المشهد. في فيينّا، على الأقل للحظة، سيستسلم كافكا لفرحِ عشقِ امرأة بجنون. سيصعد الاثنان إلى تلة مليئة بالأشجار ويستلقيان تحت الشمس. ستكشف ميلينا أحد كتفيها (اليمين أولاً، يقول هو مفصِّلاً بدقَّة)، ويصوِّر كافكا تلك اللحظة بكلمات مؤثرة وغريبة على أسلوبه:

«وجهك فوق وجهي في الغابة. ووجهك تحت وجهي في الغابة. ورأسي الذي يرتاح على أحد نهديك... الذي يكاد يكون عارياً»(64).

إذا كانت الحياة نفسها، التي هي كل شيء، تمضي
فلماذا لا يُفترَض أن يمضي الحب أيضاً؟

بيسوا، في رسالة إلى أوفيليا

كيف الحديث عن بيسوا والنساء مع العلم أنه، طيلة حياته، أقام علاقة عاطفية واحدة تستحق هذا الاسم؟ هل تستطيع امرأة أن تكون كل النساء وألاَّ تكون أياً منهن، في الوقت نفسه؟ عندما يتعلق الأمر بحياة هذا البرتغالي المتعدِّدة والمتضاعِفة، تصبح حتى هذه الإمكانية واردة. قد يكون حتى من باب المبالغة أن نقول إن هذا الرجل الصامت والمنطوي على ذاته قد تمكَّن من تطوير حياة عاطفية، أو إيروتيكية أو ما شابه ذلك. إن العلاقة المتقطِّعة التي جمعته بأوفيليا لا تسمح لنا بأن نملأ أكثر من صفحة أو صفحتين مع سيرة ذاتية مفصَّلة. لكن بيسوا نفسه اهتم بالإشارة إلى أن الحياة لا تتألف من حكايات أو أحداث خارجية، وإنما من زَخمٍ ينسابُ خلف أبواب الروح. إنّ هذه الرقصة المتناقضة والثابتة هي ما يمكننا في الواقع أن نتحدث عنه.

لقد سبق أن ذكرنا العلاقات العاطفية السَّطحية المراهِقة والأولية التي دوَّنها فرناندو في يوميات الثانوية. كما تحدَّثنا عن اللقاء الجذري مع أوفيليا، عندما تقدَّمت لوظيفة أُعلنَ عنها في إحدى الجرائد، ولم يكن الشخص

المكلَّف باختيار الموظفين للشركة التجارية «فيليكس، باياداس إي فريتاس» Felix, Valladas e Freitas شخصاً آخر غير بيسوا، الذي كان يبلغ آنذاك الثانية والثلاثين من العمر. وقد دوّنت الفتاةُ ذلك الانطباع الذي تكوّن لديها عندما رأتْه للمرّة الأولى:

«ذات لحظة، رأيت رجلاً يصعد الدرج، مُرتدياً السواد (علمتُ بعد ذلك أنه كان في حدادٍ على زوج أمه). بقبّعة ذات حافّة مقلوبة ومزيّنة ونظّارات وربْطة عنق. كان يمشي وكأنه لا يطأ الأرض. وكان يضع السروال داخل الجوارب، على نحو طبيعيّ إلى أبعد حدّ. ولا أدري لماذا أحدث ذلك لديَّ رغبة شديدة في الضحك، ولم أتمكَّن إلا بصعوبة شديدة من أن أقول له بأنني أتيت من أجل الإعلان، عندما سألني بخجل ما الذي كنت أريده»[65].

كانت هي في التاسعة عشرة من العمر. في صُوَر تلك الفترة، تبدو امرأة قصيرة القامة وبالأحرى نحيلة، وإن كانت هي نفسها قد أثنت على مفاتنها الشابة، موضِّحة أن كلاً من ذراعيها وساقيها كانت تميل إلى الإغراء. لقد وقع بيسوا (الذي طالما دعا إلى عدم التعلق بالأشخاص والأحاسيس) في حبِّ هذه الفتاة لدرجة أنه عرض عليها الزواج. بعد ثلاث وأربعين سنة من وفاة بيسوا، ستنشر أوفيليا العجوز رسائل الحب التي كانت قد تلقَّتها منه، مع مقدِّمة مسهبة تروي فيها تفاصيل هذا اللقاء، بما في ذلك، كيف قبَّلها

الكاتب وعانقها فجأة، في ليلة كانت تقضي فيها ساعات إضافية، في العمل.

أصبحت علاقة الخطوبة هذه رسمية كما كانت تريد أوفيليا. لكن ابتداء من هذه اللحظة (كما هو الشأن عند كافكا وفيليسي) ستبدأ المشاكل. فقد أوضح بيسوا منذ البداية أنه سيتزوج فقط ما لم يكن الزواج يشكِّل عائقاً أمام مهمته الفنية. كما أنّه لم يكن يحبُ أن تعلن هي أنهما خطيبان (كان يجد ذلك تافهاً) وعادة ما كان يعاملها كطفلة أو أمٍّ يلجأ إليها في اللحظات الصعبة. وكان كلّ يومٍ تقريباً يترك لها هدايا (إما لُعَباً من سِلك أو كرسيّاً صغيراً لبيت الدُّمى أوَ رصيعة أو سواراً) في درج المكتب. أو يكتب لها رسائل موجزة يطلب فيها قبلات صغيرة، أو أشعاراً لم يُنظَر إليها إلّا بعد زمن طويل على أنّها من جواهر الأدب العالمي.

لقد أصبحت أوفيليا مستحيلة ما إن انتبه بيسوا إلى كونها ممكنة. «ما هي حقيقة هذا الأمر؟ -يسألها غاضباً- لقد بدأت أفقد الثقة بكل شيء وبالجميع». كان فرناندو يمتنع عن زيارتها في منزلها كما كانت العادة آنذاك. وبدأ يحس بالانزعاج من انتشار خبر الخطوبة بين أقاربِ الفتاة ومعارفها. إن الرسائل لا تساعد كثيراً على فهم هذا التدهور. على الورق، يتعامل الكاتب مع أوفيليا تقريباً كمعوَّقة. في الوقت الذي يناديها «طفلة صغيرة»، يقبِّلها بجنون في مداخل البنايات. إنها علاقة شاذة، بلا شك، وحتى في بعض الأحيان، متصنَّعة. في جزء من خطابه المزدوج، يسمِّيها «جسد الغواية الصغير»، يتوعَّدها ببعض الضرب، ويعطيها نصائح أبٍ غاضب مثيرةً للشَّفقة، ويُظهِر، بموازاة ذلك، إيروتيكيّة أقرب ما تكون إلى حالات الشذوذ الطفوليّة المضطربة.

مع الوقت، أخذ بيسوا يقع شيئاً فشيئاً في الإحباط، من دون أن يتوقف عن الظهور بمظهر الخطيب العادي. ولكن، على غرار فيليسي التي كانت تطمع في أن يتصرف كافكا ككل الخُطَّاب (من دون أن تحصلَ على ما هو أبعد من الثرثرة المتكلِّفة ومواقف الالتزام)، فقد بدأت أوفيليا تدرك الأمر، أو بتعبير آخر، بدأت تعرف مع أيِّ شخص كانت تتعامل. ربما اكتشفت ذلك دفعة واحدة في 15 من أكتوبر 1920، عندما أخبرها بيسوا بأنه يفكِّر بالدخول إلى مصحة عقلية. حيثُ يقول مازحاً «لا عليكِ، لقد بدَّلوني بـ ألبارو دي كامبوس ليس إلا». إنّ هذه الإشارة تحديداً إلى البديل الأدبي الأكثر قرباً من مبدعه، أربكت أوفيليا وجعلتها تبتعد عن مسرح الأحداث. وكانت تلك الفرصة التي كان بيسوا ينتظرها لكي يتركها. وفَعل ذلك في رسالة بتاريخ 29 من نوفمبر، وهي الرسالةُ التي عرفت شهرة عالية بين كُتَّاب السيرة والدارسين لهذا الشاعر. وهو ما يسوّغُ إيرادها كاملةً هنا:

«أشكر لكِ رسالتكِ. إنها تؤلمني وتواسيني في نفس الوقت. ألم، لأن هذه الأشياء تؤلم دائماً، ومواساة، لأن الحل الوحيد، حقيقةً، هو هذا: عدم البقاء أكثر في وضع لا يجد له تبريراً في الحب من أيّ طرف. من جهتي، على الأقل، تبقى هناك مودّة عميقة، صداقة راسخة. أنتِ لن تنكري علي هذا، أليس كذلك؟ لا أنا ولا أنتِ لنا الذنب في ذلك كلّه. وحده

القدر مذنب... هذا إذا كان القدَر شخصاً بوسعنا أن نضع عليه اللوم. إن الزمن، الذي يجعل الوجوه والشُّعور تشيخ، يشيخ هو أيضاً. لكن المشاعر العنيفة تشيخ بسرعة أكبر. معظم الناس، لغبائهم، لا ينتبهون لذلك ويعتقدون بأنهم ما زالوا مُغرَمين، لأنهم تعوَّدوا على سماع أنفسهم وهم يقولون بأنهم مغرمون. لو لم يكن الأمر كذلك، لما وُجِد في العالم أشخاص سعداء. لكنّ الكائنات السّامية، في المقابل، تبقى محرومة من إمكانية هذا الوهم، لأنها لا تستطيع الاعتقاد بأن الحب دائم، وعندما تشعر بأن الحب قد انتهى، لا تستطيع أن تُخطئ بتفسير المودة أو الامتنان الذي تركه على أنه حب. هذه الأشياء تسبِّب المعاناة، لكن الألم يمضي. إذا كانت الحياة نفسها التي هي كل شيء تمضي، فلماذا يُفترض أن الحبَّ لن يمضي، وكذلك الألم والأشياءُ الأخرى كلّها التي هي جزءٌ من الحياة؟ في رسالتكِ، كنت ظالمة معي. صحيح أنك كتبتِها بغضب، وربما أيضاً بألم. معظم الناس -رجالاً ونساء- في حالتك، كانوا سيكتبون بلهجة أكثر حنقاً وظلماً. لكن، أنت، يا أوفيلينيا، لديك طبع رائع. حتى غضبك لا يصل إلى درجة الشر. عندما تتزوجين، إذا لم تبلغي السعادة التي تستحقينها، فالذنب لا شك لن يكون ذنبك. أما عنّي... فقد مضى الحب. لكني ما زلت أحتفظ بمودة راسخة تجاهك ولن أنسى أبداً

-أبداً، صدِّقيني- لا قدَّك الصغير المثالي، ولا طباع الطفلة الصغيرة، ولا رقتك، ولا إخلاصك، ولا طبيعتك الرائعة. ربما أكون مخطئاً، وتكون هذه السمات التي أنسبها إليك من وهمي، لكني لا أعتقد ذلك. وإذا ما كانت كذلك، فلن أكون بالوضاعة بحيث أنسبها لأوهامي. لا أدري ما الذي ترغبين بأن أعيده إليك: رسائل أو أي أشياء أخرى؟ أما أنا فأفضل ألاَّ أعيد إليك شيئاً، وأن أحتفظ برسائلك كذكرى حيَّة لِماضٍ ميت كأيِّ ماضٍ آخر، كشيء يحرِّك المشاعر في حياةٍ كحياتي، حيث مرور السنين يرافقه مرور التعاسة والخيبة. أعتقد بأننا خلقنا لبعضنا. مثل شخصين يعرفان بعضهما بعضاً منذ الطفولة. أحبَّا بعضهما منذ الصِّغر، ورغم أنهما قد اتَّخذا طرقاً مختلفة وعرفا مشاعرَ أخرى عند الكِبر، إلا أنهما يحتفظان في ركن ما من الروح بذكرى عميقة لحبٍّ قديم وعديم الجدوى. فيما يتعلق بحبٍّ آخر أو طريق أخرى، الأمر يخصُّك أنت، أوفيلينيا، ولا يخصني أنا. إن مصيري ينتمي إلى قانون آخر أنتِ على هامش وجوده، وهو في كل مرة يخضعُ أكثر فأكثر لطاعة المعلِّمين الذين لا يسمحون ولا يسامحون. لكن ليس ضرورياً أن تفهمي كل ما أقوله لك. يكفي أن تذكريني بمودّة كما سأفعل أنا دوماً»(66).

إن الإشارة المباغتة والغامضة إلى «المعلِّمين» لها علاقة، بلا شك، بالمعتقدات الباطنية للكاتب. عندما يتحدث كافكا عن «مهمته» الأدبية فهو يشبهه في ذلك. وكلاهما يذكِّر ببافيزي الذي يعلن الانتحار المستلهَم، على نحو غريب، من القرابين التي كان يقوم بها الأزتيك بالمكسيك. ما الذي كان يجري لهؤلاء الكتاب الذين يميلون إلى الغموض والقرابين؟ لماذا كانوا يتبعون، على غير هدى، النداءَ المُلِحَّ لآلهةٍ مجرَّدة، بقدر ما هي جبَّارة؟ من الملائم أن نشير إلى أنه، في الحالات الثلاث، تقف الرغبة كعطلٍ، أو «عائق» أمام التطور الكامل للخواصّ الفنّية. لكن سيكون ذلك الشيء تحديداً الذي يسِمُه كافكا بـ«العنصر المقزِّز والقذر» (الجنس؟ العلاقات العاطفية؟ الحياة في حد ذاتها؟) ما سيجرُّه، من حين لحين، إلى زوبعة من الجحيم واللذة. وهل بوسعنا أن نضع الأدب، بما في ذلك الأكثر سمواً منه، في موقع بعيد عن إملاءات هذا التوتر الحتمي؟

بعد قطيعة نوفمبر سنة 1920، انتظرت أوفيليا ما لا يقلُّ عن تسع سنوات، قبل أن تعود للهجوم من جديد. وستفعل ذلك عن طريق كارلوس كيروس Carlos Queirós، وهو ابن أخيها وتلميذ بيسوا، طالبةً منه صورة كالتي رأتها ذات مرة في بيته. في الصورة، يبدو بيسوا وهو يشرب داخل حانة. طلبت أوفيليا صورة مثلها. ولبّى ابن أخيها طلبها، وردّ الشاعر بإرسال صورة إليها مع توقيعه الشخصي، الذي سيصبح شهيراً فيما بعد: «فرناندو بيسوا متلبِّسٌ بالجريمة». ولعله فَعل ذلك، لكي لا تَعقِد هذه المرأة آمالاً على أن يكون قد طرأ ثمة تغيير فيما يتعلق

بميول عشيقها السابق للكحول. لكن هذا التبادل انتهى بفرصة أخرى للخطوبة.

إن فرناندو لم يعد يحبُّها. يقول مستفزاً إياها: «هل تحبينني حقاً؟ لماذا تملكين هذا الميل الغريب تجاه الأشخاص المتقدِّمين في العمر؟» ثم يُتبعه بخطاب لم يعد مُستغرباً: يحتاج الكاتب إلى التركيز في مؤلفاته، ينشدُ الهدوء، ويطالب بالعزلة. إن خطته التثبيطية تشبه إلى حدٍّ كبير تلك التي استخدمها كافكا مع فيليسي، لدرجة أن الشبه لا يمكن إلا أن يكون مدهشاً. هكذا يكتب إلى أوفيليا في رسالة مؤرَّخة في لشبونة بتاريخ 29 سبتمبر من سنة 1929.

«إن حياتي تدور حول نتاجي الأدبي، سواء كان جيداً أو سيئاً. كل ما عدا ذلك يملك بالنسبة إلي أهمية ثانوية: هناك أشياء، بطبيعة الحال، أحبُّ أن أملكها، وهناك أخرى لا يهمني إن وُجِدت أم لا. من الضروري أن يقتنع كل أولئك الذين تربطهم بي أي علاقة كانت بأنني هكذا، وأن مطالبتي بمشاعر من جهة أخرى جديرةٍ برجل عاديٍّ وتافه، ستكون تماماً كالرغبة في أن أكون ذا عينين زرقاوين وشعرٍ أشقر (...) لو كان ينبغي لي أن أتزوج، فليس بوسعي إلا أن أتزوج بك، أوفيلينيا. يبقى أن نعرف إذا ما كان الزواج أو الحياة الزوجية أو كيفما شئنا تسميتها، هو شكل من الحياة

يمكنه أن يتوافق مع حياتي الداخلية. أنا أشك في ذلك. في الوقت الراهن، وبأسرع ما يكون، أرغب بتنظيم حياتي الداخلية وبتنظيم عملي. فإذا لم أتمكَّن من تنظيمها، فمن البدهيّ أنني لا أستطيع حتى أن أفكر بالزواج. وإذا ما نظَّمتها بحيث أكون مدركاً لأن الزواج سيكون عائقاً... فمن البدهي أنني لن أتزوج».

كانت أوفيليا في الثامنة والعشرين من العمر آنذاك. وفي ليلةِ اليوم ذاته الذي كان بيسوا قد كتب فيه إليها بمثل هذا الكلام، أخبرها الكاتب بأنه سيمرُّ على بيتها بعد العشاء، وسيطلب منها أن تمنحه فمها «لكي يلتهمه». وفي أسلوب غير معتاد لديه، سيدعوها بـ«المتوحشة»، في الوقت الذي سيرى في نفسه مجرماً، وحقيراً، وخنزيراً برياً مستعداً لخلع الملابس عن دميته، كما يفعل الطفل. لكنّ العلاقة في جميع الأحوال، كانت محكومة بالفشل. كان شبح البديل الأدبي، ألبارو دي كامبوس، يقف عائقاً بين الشريكين، أكثر فأكثر. ولم تكن أوفيليا تبدو مستعدة للمشاركة في هذه «العلاقة الثلاثية»، حيث الطرف الثالث، سبب الشِّقاق، فوق ذلك كلِّه، شبحٌ. ويحاول بيسوا شرح هذه الوضعية في قصيدة، في 13 من أكتوبر 1929:

وأنا أنظر إليكِ
بمن تُراهم استطاعوا تبديلي؟
ضعي يدكِ بيدي

وابتسمي دون أن تلتفتي

ابتسمي لِأفكارك
فلا أريد سوى أن أفكِّر
بأنها مصنوعة مني،
وبأن عليكِ أن تمنحيني إياها
ثم شُدِّي على يدي
والتفتي إلي...
بمن تُراهم استطاعوا تبديلي
وأنتِ تنظرين إلي هكذا؟

لقد انفصلت أوفيليا عن فرناندو في نهاية المطاف، وإن كانا قد حافظا على رابط الصداقة. ظلا يتبادلان التّهاني بمناسبة عيد الميلاد، عن طريق التلغراف، وهي علامةٌ على أن حبَّ الشَّريكين قد مات. تروي أوفيليا بعد ذلك بوقت طويل: «آخر تلغراف تسلمته كان بتاريخ يونيو 1935، وهي السنة التي توفي فيها». ظلت هذه المرأة وفية لبيسوا حتى وفاته. حسب كاتب السيرة أنخيل كريسبو Angel Crespo، ولم تتزوج إلا بعد ذلك. وقد توفيت في سنة 1991. إلّا أنّه وفقاً لرواية روبير بريشون Robert Bréchon، فإنّ أوفيليا لم تعد للزواج مرة أخرى.

شاعر لامرئي

«الحب هو أن نتعب من الوحدة: وبالتالي فهو جبن وخيانة لذواتنا».

برناردو سواريس

إن حالة بيسوا تصبح صعبة، بشكل خاص، عندما تظهر محاطةً بهالة من الأدب والعوالم الباطنية والمخاوف وازدواجية الشخصية وبوادر للمثلية الجنسية، وصفاء يتلاشى في لحظة معينة. إن إنكاره الظاهري للحب (الذي عالجه برناردو سواريس في «كتاب القلق» إلى حد التعب) ترافقه نوبات إيروتيكية عنيفة وصفتها أوفيليا بكل تفصيل. إن الدفاع عن العفاف الذي يُرفَع كراية لا ينبغي أن يثير الاستغراب في شخص، لم يكن، في سن الثامنة والعشرين، يفكّر ويكتب إلا حول ضرورة فقدان العذرية. إن جنسانية الكاتب -ككلِّ شيء فيه- قد جرى تحييدُها.

إن بيسوا يعتقد بأن نقص التجربة في الحقل العاطفي (خاصة فيما يتعلق بالجانب الحسِّي لهذا الرابط) يمكن أن يتآمر على أعماله. في الثلاثينيات، محتمياً بقناع كائيرو Caeiro، يصف جسد هانِّي جايغر Hanni Jaeger (امرأة مثيرة، ربطته علاقة عابرةٌ بها) في إحدى قصائده القليلة الإيروتيكية بوضوح، وفيها يَشبهُ صلاة حسّية:

تمنح دهشة الوجود
طويلة، بشَعر أشقر داكن

يبهج الفِكر أن ترى
جسدها شبه الناضج

مُستلقيةً
يتراءى نهداها نافرين
تلّتان يُدركهما الصباح
دونما حاجة إلى فجر.

يد الذراع الأبيض
تستقر بعيدة بشِبر
فوق الخاصرة البارزة
من تضاريسها المغطّاة
مشتهاة كسفينة
تظهر فجأة
إلهي! متى أُبحِر؟
آه أيها الجوع! متى آكل؟

بعد ذلك بخمس سنوات، سيطوّر هذه الفكرة من منظور نظري ومن حيث المضمون أيضاً، بطريقة تقترب من تجريداته المعهودة.

الحب هو الجوهر
الجنس ظرف ليس إلا
قد يكون مماثلاً
أو مختلفاً
ليس الرّجل حيواناً:
إنه جسد ذكي
وإن كان، أحياناً، جسداً متألّماً

يتحدث بيسوا باسم سواريس Soares، الشهير كمعظم أنداده الأدبيّين، ليعبِّر عن كراهيته المزعومة للنساء: إنما الحب يقتصر على «الخداع والجهل». ومن هذا المنظور، كل متزوِّجي هذا العالم هم تعساء: إنّ كل واحد منهم يحتفظ بالصبورة السِّرية لآخر مرغوبٍ لا يكون أبداً ذاك الموجود لديه. سواريس عندما يحب، يمثِّل بأنه يفعل. وعندما يملك، يعرف أنه لا يملكُ شيئاً. ليس هناك حبٌّ يتعدى الأرضية المنزلقة للوهم والاستعارة.

في رسالة موجَّهة إلى صديقه غاسبار سيمويس Gaspar Simoes (بتاريخ 11 من ديسمبر من 1931)، ينتقد بيسوا فرويد بسبب «اختزاله لكل شيء في الجنس». وإذا كان فيما بعد يعترف بأن الموضوع كان متجاهَلاً تاريخياً، منتقَصَ القيمة أو مجهولاً، فهو يفضِّل التَّنحِّي جانباً: «لم تكن جنسانيتي الخاصة أو جنسانية الآخرين تهمني يوماً -يدافع عن نفسه، تحسُّباً- الأولى بسبب الاهتمام القليل الذي كنت أوليه دائماً لذاتي ككائن فيزيائي واجتماعي. والثانية بسبب رفضي التدخُّلَ في حياة الآخرين».

لقد اختار بيسوا الأدب، لأنه لم يعرف الحبّ أو لم يشأ اختياره. وقد تُختزل حياته في عبارة «كما لو». إن هذا الممثِّل العظيم لا يحبُّ سوى ما يوجد منه لدى الآخر. ولعلَّ كيروس، مع أوفيليا، أُغرِم بالطفل الذي كانه ذات يوم، وبرغبته في أن يحظى بلمسات أمومية ودعم مستمر أمام الوحدة. لكنه احتمال ليس إلا.

إن ذلك الرجل الخجول الذي يمشي كظل في شوارع لشبونة ينتمي إلى قانون آخر ويخضع للمجافاة الجاحدة للأسياد الذين لا يسامحون أبداً. الحياة الحقيقية هي فكرة موجودة، ولكنها لا تجد لها جسداً ولا مكاناً. مجرّدُ فكرة، كلمات تُلقى في الماء كحجر لا وزن له.

كبرياء عقيمة

«الحب مِثل برَكة الله: لا تنفعُ معه الحيلة»

بافيزي، في رسالة إلى بييرينا

لقد آل المآل بالحياة العاطفية لبافيزي إلى تبدُّدها في سلسلة من المحاولات الفاشلة المطبوعة بالغموض. إذ ما من محاولة استطاعت أن تتبلور في قصة جديرة بالذكر.

سواء لطبيعة العلاقة الإشكالية أو لِقصَر الفترة التي استغرقتها، فإن عدم استقرار العلاقات العاطفية للكاتب أمر واضح. وما يزيد المشهد صعوبة هو عدم وجود وثائق تساعد على توضيح هذه المسألة. فلا نكاد نجد ذكراً

إلا لفصلٍ مؤسفٍ من المراهقة، يمكن تصنيفه كمشهد استباقي. من خلال هذه الحكاية، يظهِر بافيزي وهو ينتظر لساعات طويلة تحت البرد والمطر راقصة تعمل في المسرح. عندما تتنبّه هذه الأخيرة إلى العاشق، تبتعد عنه وتهرب من الباب الخلفي. وسينجمُ عن هذا الفصل إصابةُ الشاب بالتهاب رئوي مزمن سيرافقه مدى الحياة. على الأغلب، كان هذا الحدث بمثابة محفِّز لقصة «المغامر الفاشل El aventurero fracasado». إذ أن بطلها ينتظر قدوم ممثلة كوميديا، إلى أن يراها تبتعد مسرعة في المدينة مع بعض الرجال، في سيارة فاخرة(*).

تبقى إذن إمكانية اللجوء إلى الرسائل واليوميات الحميمية حيث هذا الموضوع يبدو مسيطراً. إن السيَر، حتى أكثرها تفصيلاً، تلجأ أيضاً إلى هذه المصادر، مع إضافة ثانوية هنا أو هناك. وتجدُ هذه السير الحياتية، في جميع الأحوال، العائق ذاته الذي وجده في طريقهم الدارسون لكافكا وبيسوا: غياب صوت أساسي في الكورُوس. فباستثناء إشارات في الرسائل مدوَّنة بشكل عابر -أو تعليقات منفردة في اليوميات- يبدو من المستحيل أن نعرف كيف كان الكاتب في نظر ميلِّي Milly، وفرناندا Fernanda، ولوتي Luty (التي تظهر بشكل خاطف في سنوات الشباب)، وبييرينا Pierina، إ..E، وسيدة الصوت الأجش وكونِّي Connie، وهي الأسماء التي برزت أكثر من غيرها.

ليس بوسعنا أيضاً أن نعرف كيف كانت هذه العلاقات، ولا كيف

(*) لقد أشارت إلى هذا التشابه المحتمَل المنشئة والكاتبة الإسبانية مارتا رييرا دي لا كروث Marta Rivera de la Cruz.

نُسجت، ولا لماذا انتهت كما لو كانت تخضع لقانون حتمي. ليس بوسعنا حتى أن نفترض نوعاً من الفوبيا لدى بافيزي تجاه الحياة مع الشريك أو حتى من إنجاب الأطفال. فعلى العكس: بخلاف رفض كافكا وبيسوا الصريح للزواج، أبدى الكاتب الإيطالي استعداده عدة مرات للمرور بهذا الإجراء القانوني، على الأقل بالكلام. وقد اقترح ذلك بقوة على صديقة له بوجه الخصوص («ما زلت أنتظر الزواج بك»، يقول لها في رسالة في نوفمبر من سنة 1945)، وقبلها بثلاث سنوات، كان قد حاول ذلك مع فرناندا بيفانو، من دون أن ينجح في المحاولة. وسيشتكي لهذه الأخيرة، لاحقاً من أن الفتيات يمتنعن عن الالتزام بالزواج منه. وإن كانت كلٌّ من المخاطَبة في الرسالة و(ت). قد اختارتا، في النهاية الابتعاد عنه. أما كونّي دولينغ Connie Dowling (وهي محاولة الكاتب الأخيرة واليائسة)، ففي الوقت الذي أعلنت قرارها بالزواج من آخر، رفضت هذا العرض منه. وقد بعث إليها الكاتب رسالة يتمنى لها فيها «حظاً موفقاً وزواجاً سعيداً». وبعد ذلك بوقت وجيز، أقدَم على الانتحار.

ثمّة ما يقعُ بين السخريّة والارتياب في الخطاب البافيزي، لا بد من أنه قد لفت انتباه بعض السيدات اللائي كنَّ موضع اهتمامه. عندما يكتب إلى صديقه توليو بينيلّي Tullio Pinelli حول إعجابه الشديد المزعوم بِميلي/ (وهي الراقصة التي تسبَّبت له في التهاب رئوي بشكل غير مباشر)، سرعان ما سيقول متأملاً: «في الوقت الذي أراها فيه جميلة، تثير فيَّ الملل، وكذلك يفعلُ التفكير بها». فيما يقول لِبيانكا غاروفي Bianca Garufi إنّه ما من شيء يجعله أكثر سعادة من أن يكون بعيداً عن شخص يتذكَّره

«برِقَّة». ويُذهِل فتاة أخرى من فتياته عندما -في الرسالة نفسها التي يلمّح فيها إليها بإمكانية الزواج بها- سيبوح لها بكلّ سلوكيّاته المُحرجة التي لا ضرورة لذكرها: تردُّده على بيوت الدعارة، رغبته في أن يكون مثار شفقتها، إلخ. إن بافيزي يبحث عن عقدة الذنب لديه ويجدها في ما يسميه هو بـ «مشكلة القذف المبكر». وهو يعبِّر عن ذلك بوضوح في يومياته: «إن الرجل الذي يقذف بسرعة كبيرة، لو أنه لم يولد لكان من الأفضل له». لهذا السبب أو لآخر، فهو ينصح النساء جميعاً بالابتعاد عنه. يقول متحدّثاً إلى شبح مجهول: «لنكُن صريحين! إذا ظهر أمامك تشيزاري بافيزي وتحدَّث إليك محاولاً أن يقيم صداقة معك، هل أنت متأكد من أن الأمر لن يكون بغيضاً بالنسبة إليك؟ هل ستثق به؟ هل ستقبل بأن تخرج للحديث معه ذات مساء؟».

يتحدث الكاتب بكلمات ستتجاوزه فيما بعد. ويعرض مونفيريني Monferini، أحد أصدقائه، هذا المشكل بطرافة ودقة: «بافيزي، أنت تذكِّرني بأولئك الأزواج القرويين الذين، عندما يكونون مستائين بالليل، يقول أحدهم لزوجته: سترين كيف أنني سأقدم على ارتكاب حماقة ما. ويخلع السترة. سترين كيف سأفعل. ويخلع السروال. سترين الآن. ويخلع الحذاء. إنك تُرغمينني. ويلبس المنامة. سأفعلها، لا تقاومي، لأنني سأفعلها. وأخيراً يستلقي على السرير ثم يبدأ الشخير. من يرغب ولا يفعل إنما يولِّد الطاعون. سيتّخذُ هذا الذهاب والإياب الدائم بين الخطاب والفعل ألواناً معتمة في تصريح للكاتب يتحدث فيه عن نفسه.

إن تلك الرغبة الشرسة في امتلاك بيت وحياة لن يمتلكهما أبداً تتجلى في

عبارة مُتغطرسة قالها بافيزي ذات يوم، في أصعب لحظات عشقه الذي بات معروفاً:

«إن النساء الوحيدات الجديرات بالزواج، هن أولئك اللائي لا يمكن للشخص أن يثق بزواجه بهن»(*).

إن النظرة التي يتبناها تجاه الجنس ترتبط، بطريقة ما، بنظرة كافكا. يكتب لفرناندا: «هناك أشياء قليلة أكثر مدعاة للأسف من اكتشاف مصير الجسد الجنسي القذر، والمتلهِّف والمُهين خاصة خلال تلك السنوات التي يكون فيها المرء ما يزال لا يعرف شيئاً عن تعويضاته الممكنة». في رسالة أخرى يقول لها إن الجماع هو «دمار الحياة». لكنه على الفور يؤكد أن ذلك الفعل الذي جزم للتو بشيطانيته هو أيضاً «مواساة كبرى»، ثمّ يسخر، أخيراً، في نصيحة مزعومة، مما قد قاله للتو: «قدِّري قيمة الجنس، يا فرناندا، لأنه منبع إلهام الآداب والفنون، إنه الذي يوفِّر المواطنين للوطن... قدِّري قيمته». في رسالة لاحقة، موجهة أيضاً إلى تلميذته السابقة يناقش بشكل عقلاني فكرة الحكم على المرأة أو الرجل من خلال إنجازهما الجنسي. لكنه يتابعُ محفّزاً المرأة (في هجوم مضاد غريب) «على أن تجعل نفسها تُغتَصب على يد رياضي، حتى ترى الأشياء بعدها بعيون أكثر وضوحاً».

في السجن (في رسالة موجَّهة إلى شقيقته ماريا)، يعبّر بسخريّة عن نوعية الأشياء التي تستثيره في الواقع. «لقد لاحظتُ أن إناث الخنازير، وعددها

(*) رسالة إلى توليو بينيلي، 24 يوليو من 1927.

كبير هنا، لديها شَبهٌ مدهشٌ، عند رؤيتها من الخلف، بمنظر الفتيات بوجه عام -كعوب عالية ودقيقة، سيقان قلقة، مؤخّرات رشيقة، وذيول مغضَّنة-، ويغريني أنْ أجلب إحداها إلى سريري لكي ترافقني. لكني لا أفعل، لأن لحم الخنزير مُنشّطٌ جنسي»(*).

حب متقد، وجنسانية «إشكاليّة»، ورؤية معقَّدة للآخر تكاد تطول أشكاله كافّةً. في رسالة جديدة إلى فرناندا، يُجري تحليلاً ذاتيّاً قاسياً، يمكنه أن يحمل عنوان «بافيزي من أجل بافيزي». وهو بيانٌ يمثّلُ صورة إشعاعية قاسية ودقيقة.

«ماذا بوسع مثل هذا الرجل أن يصنع أمام الحب؟ الجواب بدهيّ: لا شيء. بمعنى أنّ أشياء غريبة لا حصر لها ستؤول إلى لا شيء. عندما سيقع (ب) في الحب، فإنّه. سيفعل بالضبط ما تمليه عليه طبيعته، وهو بالذات ما لا ينبغي فعله (...) ب. سيغيبُ عن باله السّعيُ إلى إيقاع المرأة في حبّه. وفي المقابل، فإنّه لن يهتم إلا باستعراض حياته الداخلية كلها أمامها، وبعشقٍ حتى أصغر جُزَيئة من روحها، باختصار، سيحرق جميع سفنه وراء ظهره. ويرتبط بهذا الموضوع اعترافُه بأنه، عندما يصبح مغرماً، يستحيل عليه الاقتراب جسدياً من نساء أخريات. وهو ضعف لا تغفره أية امرأة،

(*) رسالة بتاريخ 19 نوفمبر من 1935.

حتى المحبوبة. لماذا كل هذه السذاجة؟ الأمر بدهي: إن ب. يمثّل حقّاً، يؤدّي الدّور بجدّية، (...) لكن، من الذي يطلب منه أن يضحّي بالموهبة أو الحياة؟ أي امرأة تطلب من الرجل أن يفقد صوابه وعقله تماماً ويحبها بالكثافة الكونية وعديمة الجدوى لعاصفة صيفية؟ (...) إن ب. -كيف أعبّر عن ذلك؟- مصلوب إلى هذا الحلم. وليس هناك شيء أكثر مدعاة للشفقة من الترنحات التي يقوم بها لتخليص يديه من المسامير. وبما أنه مدرك لأنه موثّق بهذه الطريقة، مع استحالة تحرُّكه واللجوء إلى ملاذ ما، فكل مناوشة عشق جديد، تجعله يهتز»(*).

يقف الخوف عائقاً ويصنع المسافة. ومن هذا الموقع، ستبدأ صورة المرأة التي تتشكّل في مخيّلة بافيزي بالتشوه على نحو خطير. فهو يصفها ككائن انتهازي، بارد، وماكر، ومناهض للشعر، وخائن، ومؤذ وشرير. ولا تبدو لهذا التصنيف القاسي أية استثناءات. وفي هذا الإطار، أحياناً، يسير باتجاه الذكورية الصِّرفة. إذ يجزم في اليوميات: «في الحب، لا شيء يهمُّ إلا أن تكون لديك المرأة في السرير والبيت. وما عدا ذلك، ما هو إلا كذب مقرف»[67].

سرعان ما ارتبطَ مصطلح «المرأة» بالزِّيف المتعمَّد. لكن هذا الرجل الذي يحتقر السيدات ظاهرياً، يدرك مدى حاجته إليهنّ. «إن حكاياتي

(*) هذه الرسالة إلى فرناندا توجد أيضاً في «مهنةُ العيش». بافيزي يستشهد بكلامه، في سياق خطابات أخرى تحمل افتراضاً كراهيته للنساء المزعومة.

ليست سوى حكايات حبٍّ أو عزلة. على ما يبدو، لا توجد عندي طريقة للخروج من العزلة إلا بالحصول على حبِّ فتاة. أيُعقَل ألاَّ يكون لدي أيُّ اهتمام آخر؟ هل ذلك لأن العلاقة الإيروتيكية قابلة للأسطرة بسهولة أكبر، دون الدخول في تفاصيل؟»

هناك سرٌّ في الحاجة إلى إعطاء الحياة صورة مثالية –وهو مفهوم أساسي يدخلُ في تكوين مجمل النتاج الأدبي عند بافيزي. ألا نفعل ذلك كلُّنا عندما نقع في الحب، عندما نتذكر أحداثاً من الماضي، عندما نفقد هدفاً عاطفياً أو نجد آخر جديداً؟ لو لم يكن الشأن كذلك، أي دور تلعبه إذن الأغاني الرومانسية، والأشعار الملتهبة، والألم المستمر أو الفرح المفرط الذي يأتي بغتة في هذه الحالات؟ لا بد أن بافيزي قد طرح على نفسه أسئلة مماثلة. «الأشعار أتتْ، وتذهب الآن معكِ»، يقول لكونِّي بحزن. ربما لذلك يبقى متيقظاً بل وحتى سيقوم «بقطع الشارع عندما ستظهر أمامه زهرة»[*]. في اليوميات يتأمل هذه المسألة، بتقارب واضح مع فكر بيسوا التّقليدي. «لامتلاك شيء أو شخص، لا بد من عدم الاستسلام له، من عدم فقدان الصواب، والبقاء كشخص أسمى. لكن سُنَّة الحياة تقضي باستمتاعنا فقط بتلك الأشياء التي نستسلم لها. لقد كان مبتدعو الحب الإلهي فطِنين حقاً: «ما من شيء آخر يمكن أن يُمتَلك ويُستمتع به، في الآن ذاته»[68].

عندما يُطرَح موضوع العلاقة الصعبة بين الرجل والمرأة، تتحرك الجزيئتان «بافيزي» و«بيسوا»، من جديد، بتناغم واضح. يكمُنُ الفرق

(*) تعبير مقتبس من «سامبا الحب الكبير»، أغنية ألفها البرازيلي تشيكو بوراكي دي أولاندا Chico Buraque de Hollanda.

في أن المرأة عند الأول، حتى تلك الأكثر انحطاطاً، هي مورد أساسي، وهوس، وربما إمكانية الخلاص الوحيدة. «آمل أن تغيِّرني بعض الشيء -يقول راجياً في رسالة إلى إ.- في الحالة النقيضة، لا أدري كيف سينتهي بي المطاف».

قليلةٌ هي العطايا التي تلقّاها الكاتب الموجوع. يمكننا أن نحدس إحداها في رسالة تظهر فيها جليةً سعادةُ من هو عاشق ومعشوق. وهي بشكل غامض، موجَّهة إلى فتاة يبدو أنه قد عاش معها، على الأقل، لحظة امتلاء إيروتيكيّ. وحتى المبالغة الواضحة في بعض التأكيدات -التي لا تخلو من المثالية- لا تنقص من سعادة شخص قد تبدَّى له شيء ما في آخر النّفق.

«لقد انتشيتُ طويلاً بالهدية المعسولة والتي تفوق الوصف، التي تلقَّيتها منكِ بالأمس، من دون أن أجرؤ حتى أن أنتظر ذلك يوماً. لقد عرفتِ بالقبلات، وبلمسات جسدكْ الأكثر نقاءً، كيف تملئين قلبي بهجة (...) أنتِ بالنسبة لي شيء جبار، سام، وعصي على التَّعبير. أنتِ الشِّعر والحياة، شِعر الحياة. منذ الأمس، أصبحتِ لي إلى الأبد. إنني جبان جداً، وأجدُني في غاية الحزن: هذه هي لحظاتُ سعادتي الوحيدة. لكِ أن تصدِّقي بأن كل ما قلته لك هو حقيقة، حقيقة خالصة وصادقة لدرجة أنني عندما كشفتها لك، أحسست بسعادة عارمة».

آخذين في الحسبان مجموع النساء اللائي بحث عنهن بافيزي وفقدهنَّ فيما بعد، فإننا نجد لدى هذا الكاتب أيضاً التقسيم ذاته الذي أقامه كافكا، لاشعوريّاً، بين كلّ من المرأة الأخت والمؤلّهة والعاهرة. إن الكاتب الإيطالي يحلم أحياناً بإسباغ الأمان الذي تتيحه العلاقات الأخوية على علاقاته العاطفية (فهو يقترح نفسه كأخٍ على الفتاة «إكس»، وكذلك، في ما بعد، على بييرينا وكونّي). أحياناً، يستسلِم لمجرد علاقات رسائلية. وعندما يحسّ بأنه قد رُفِض، ينتهي به المطافُ إلى اتهام النساء جملة. «كلنا، على مر حياتنا، نلتقي بعاهرة. وقليلون هم من يجدون امرأة تحبهم، وتكون نزيهة. من بين كل مئة امرأة، ثمّة تسع وتسعون عاهرة» -يصرِّح لاجئاً إلى تعميماته البغيضة-. ثمّ إنّ وحدةَ هذا الرّجل المُتعاليةَ والناتجة عن الإصرار على موقف كهذا، سيكون ثمنها باهظاً. في سنة الانتحار، كتب إلى بييرينا (التي ربما كان اسمها الحقيقي اسماً آخر) رسالة يمكن أن تُقرَأ كوداع أو بيانٍ لهزيمة معترفٍ بها، أمام العالم.

«إنني، كما يُقال عادةً، في آخر الشمعة. بييرينا: أود أن أكون أخاك. هكذا سيكون بيننا علاقةً ليست بالتافهة. بالإضافة إلى أنك ستسمعينني وتصدِّقينني بكل ثقة. إذا كنت قد أحببتك، فذلك ليس لأنني، كما يقال عادةً، أشتهيك. بل لأنك من طينتي ذاتها، تتحرّكين وتتكلمين كما كنتُ لأفعل أنا كرجل، لو كنت، بدلاً من تعلُّمي الكتابة، وجدتُ الوقت لكي أتعلَّم كيف أكون في هذا العالم. ثمّة أناقة مماثلة ويقينٌ في ما أكتبه وفي أيّامك.

أعرف، إذن، مع من أتحدث. ما زلتِ يافعة جداً. إنك كما كنتُ أنا في الثامنة والعشرين عندما قررت أن أنتحر، لا أدري بدافع أيِّ إحباط، ثم لم أفعل. كنت أحس بالفضول تجاه الغد، وتجاه نفسي، كانت الحياة تبدو لي فظيعة، لكن كنت أجد نفسي مُهماً. والآن، يحدثُ العكس: أعرف أن الحياة جميلة، لكنني على هامشها. وهذه مأساة عبثية مثل المعاناة من داء السكري أو سرطان المدخنين. هل لي أن أذكِّرك بأنني موجود في هذا العالم منذ اثنين وأربعين عاماً؟ الشمعة لا يمكنها أن تحترق من الطرفين: في حالتي، أحرقتها كلها من طرف واحد، وما كتبته من كُتب هو الرماد. لا أقول لكِ كل هذا لكي تشفقي علي -أعرف قيمة الشفقة في هذه الحالات-، وإنما سعياً للوضوح، لكي لا تعتقدي بأنني عندما كنت أبدو واجماً، كنت أفعل ذلك عن هوى، أو لكي أتصنع الأهمية. الحب مِثل بَركة الله: لا ينفع معه المكر. أما في ما يخصُّني، بيبرينا، فأنا أحبك، أحبك جداً. لِنُسَمّه آخر شرارة للشمعة. لا أدري إذا ما كنا سنرى بعضنا مرة أخرى. كنت أود ذلك من أعماقي ولا أريد سواه، ولكني أتساءل ما الذي كنت سأنصحك به لو كنت أخاك.

للأسف، لست كذلك

مع حبي،

باف.»

هل كان بافيزي شخصاً كارهاً للنساء لا أملَ في شِفائه، كما يُستشفُّ من الاعتقاد العام؟ إن إغراء الجواب بالإيجاب كبير. هو نفسه يعترف بذلك في يومياته، كما لو أنه لا يريد أن يترك مجالاً للشك لمن بعده: «لا ينبغي أن تهرب من السِّمة التي تميزك: «لقد كنتَ كارهاً للنساء ومازلت». لكن هذه المسألة أيضاً تبقى متعذِّرة على التّصنيف، لكي تحضر في مستوى أكثر تعقيداً. إن كراهية النّساء المُفترضة لدى الكاتب يُمكنُ رؤيتها بطريقة أخرى. إذ أنّ موقفه لا ينطوي على اللامبالاة، وإنما على كراهيّة بلا سبب، تكاد تكون سخطاً جنسياً. إذ يتعلق الأمر بسخط ما هو إلّا حب متقد، غاضب وخجِلٌ من عدم قدرته على التعبير عن ذاته أو تبلوره. إنه شعور ينتقم بدناءة من تعثُرِه. ربما تلك الكراهية للنساء التي يتشدق بها كثيراً لم تكن سوى خدعة لجأ إليها بافيزي للتبرير. لكن، تبرير ماذا؟ عجزه المفترض عن إشباع النساء؟ أم حنقه الدائم؟ من هذا المنظور، يصبح الرفض الظاهري للجنس الأنثوي غطاء للحقد الذي يشعر به الرجل-الطفل أمام لعبة حُرِم منها. يتعلق الأمر برغبة عميقة في الوصول، حقيقةً، إلى تلك السيدات اللائي يبتعدن أو يصبحن معاديات له. هناك عدة رسائل لبافيزي تؤكد هذه الفرضية ويظهر من خلالها رجلاً، بعيداً عن معاداة النساء التي تُنسب إليه، مضى في الحياة صائداً للحب المُطلق، أي غير الموجود. فمن وجهة نظره، الحب والمرأة يشكلان جزءاً من حركة فريدة، شبيهة بتلك التي تغنّى بها الشعراء السرياليون في بياناتهم: الحرية الإيروتيكية المطلقة، بتحالف مع الحب المجنون والمطلق. من هذا المنظور، المرأة تسدل ستائر الليل والحقيقة. ويتحوّلُ الالتحام العشقيّ إلى إحدى التجارب الأكثر سمواً وإثارة من بين

تلك التي يمكن تصوُّرها. عن طريق الحب، يمكن الوصول إلى فرعين للوجود: الليل والنهار، الحياة والموت، النور والظلام.

لقد راهن على هذه الغاية الثنائية والمُبالَغ فيها بشكل واضح، لدرجة أنه في النهاية عدّ نفسه فاشلاً (أو raté كما كان يقول هو)، لأنه لم يصل إليها. كل ما فعله بافيزي تقريباً، من كتاباته إلى التزامه الظاهري بالنضال السياسي، كان موجَّهاً لامرأة بعينها. وعندما سينتبه إلى أن ملاحقة مثل هذا الهدف ستنتهي بإحباط، سيشعر بأنه قد فشل أيضاً في مشروعه الحياتي. آنذاك سيتقنَّع بزيٍّ كارهِ النساء، أو الأخ، أو الصديق الجيِّد، أو المحقِّق، أو المُنشئ، أو الكاتب، أو السياسي: كل شيء ولا شيء مرة أخرى.



غريتي بلوش



دورا دايمنت

نساء في الأعمال الأدبيّة

«كل ما أعرفه، تعلَّمتُه من شابة صغيرة.

لكن ليس منها، وإنما بسببها»

سورين كيركيغارد

الأدب، كذلك، هو عبارة عن سيدة نافرة. فهو أيضاً يستحضر الغرق (غرق اللغة)، ومن هناك، يقترح حقيقته الثابتة. إنّ الكتابة، من جهة أخرى، لا تكاد تنطوي على إعطاء شكلٍ لمادة التّجربة. يكمُنُ التزام الكاتب-تحديداً- في القبول بالقلق الذي يثيره ما لا يكتمل وما لا ينتهي أبداً. إن الصور الملتبسة، والسرديّات الغامضة وغير المكتملة، والأفكار التي لم تتبلور بعد بشكل كامل، تبدو أحياناً أكثر نزاهة من بعض الخطابات الفارغة التي تدَّعي العقلانية والطرح الجيِّد.

لماذا الكتابة؟ لقد كان تصوُّر بافيزي الأدب كآلية دفاعية له أمام عُدوان الحياة. أمّا كافكا، فلم يتخيّل أيّ شكل لسعادته أو لكونه ذا جدوى في شيء خارج مجال الإبداع. وقد صرَّح بذلك لميلينا في إحدى الرسائل: «لا تجزمي بأن ساعتين من الحياة هما أكثر من صفحتين من الكتابة. صحيحٌ أن الأدب أكثر فقراً... لكنه أكثر وضوحاً من الحياة». أما بيسوا فقد لجأ إلى التضاعف ربما رغبة منه في أن يصير أشخاصاً آخرين، من خلال الشعر والنثر. لكنه،

في الوقت نفسه، كان يجد صعوبة في أن يحلم بشيء جميل، يستحيل تجسيده، لاحقاً، في كلمات أو أفعال. وقد ألّف ثلاثتهم، كمعظم الكُتّاب في مختلف الحقب، حكايات ترتبط، بشكل ما، بالعالم الذي يعرفونه، لكنّهم دائماً ما رفضوه أو تجاوزوه من خلال الشكل الأدبي. إن الأدب هو التكثّف الأقصى لوجودٍ موسوم بشعلة مزدوجة من الحياة والموت. إنّ الفن -بحكم تعريفه- يناقض الحياة. ولأسباب حتمية، فإنّه يتغذى عليها. ليس هناك من خيار آخر. لكن في هذه المفارقة بالذات تكمن سلطته، كما يشير إلى ذلك بأسلوبه، البيروفي ماريو بارغاس يوسا Mario Vargas Llosa.

«إن الكتابة طقس يشبه فنّ التعرّي. كالفتاة التي، تحت أضواء كاشفة، تنزع ملابسها وتُظهِر، واحداً تلو الواحد، مفاتنها المخبوءة، كذلك يعرّي الكاتب حميميته علناً، عن طريق نتاجه الأدبي. لكن هناك اختلافات. ما يظهره الكاتب منه ليس مفاتنه المخبوءة، كتلك الفتاة المُنطلِقة، وإنما الشياطين التي تعذِّبه وتصيبه بالهوس، الجزء الأبشع منه: أشواقه، ذنوبه، ضغائنه. الفرق الآخر هو أنه، في فنّ التعري، تكون الفتاة لابسة ثيابها في البداية، فتصير عارية في النهاية. بينما المسار معكوس في حالة الرواية: في البداية، يكون الروائي عارياً، ثم يصبح كاسياً. التجارب الشخصية (المعيشة، أو المرئية في الحلم، أو المسموعة، أو المقروءة) التي كانت الحافز الأول لكتابة القصة، تبقى مقنّعة بشكل خبيث

أثناء العملية الإبداعية، بحيث لا أحد، ولا حتى الكاتب نفسه أحياناً كثيرة، بوسعه، عندما ينتهي من عمله الأدبي، أن يسمع بسهولة ذلك القلب السيرَذاتي الذي ينبض حتماً في ذلك الخيال كلّه. إن الكتابة هي فن التعري بشكل معكوس. إنّ الكتّاب جميعاً يمارسون الاستعراء على نحو سرّي»(69).

إن الإقرار بأن أي أدب هو سيرذاتيّ لِمن الأحكام المطروقة إلى حدٍّ كبير. إذ لا يقتضي الأمر، بالضرورة، استخدام صيغة المتكلِّم أو المخاطَب. لا يبدأ (الأدبي) إلا عندما تولد داخلنا صيغة غائبٍ تجرِّدنا من سلطة قول «أنا». ويقول رامبو Rimbaud إن صيغة «أنا» إنما هي آخر، مشيراً إلى أنه، منذ اللحظة التي يكتب فيها الشخص كلمة «أنا»، يحدث على الفور تحرُّك نحو اتجاه غير محدَّد. إن إنتاج الأدب -بالإضافة إلى ذلك- لا يكمن في سرد ذكريات، أو أسفار، أو قصص حب، أو أحلام أو خيالات. بل إن الأمر يتعلق بلفت الانتباه، بإقامة روابط مستحيلة، بالعثور على ماسة وسط النفايات. ليس من السهل أبداً أن نكتشف أين ينبض ذلك القلب السيرذاتي. يحاول الشعراء، حتى الرديئون منهم، الإنصات إلى غناء الحوريات المُغري، وبعد ذلك، ترجمة ما قد سمعوه (أو روايته)، من باب الفعل أو إغفال الفعل، تاركين فراغات من صمت في شِباك الصياد. هذا ما يقوله كافكا في قصة ذات صلة:

«إن للحورياتِ سلاحاً مُهاباً أكثر من غنائهن. ألا وهو صمتهن. بوسعنا أن نفكّر بأن أحداً ما قد ينجو ربّما من غنائهنّ، مع أنّ هذا لم يحدث قط، لكنْ مما لا شكّ فيه أنّ أحداً لم ينجُ من صمتهن»[70].

بعد رؤيتهن وسماعهن، سيعود الكاتب بعيون دامعة وقد ثَقب طبلتي أذنيه غناءُ الحوريات أو صمتهن الرهيب. إن كتّاب التخييل يسعون إلى تخيل شخصيات وأقنعة ومسارح وحوارات، على غرار كبار خيميائيي الماضي. لكنهم لا يتمكَّنون دائماً من ذلك. فمنذ البداية، تواجههم مشكلة أن الفعل الصِّرف يستثني الكلمة: السعادة، الموت أو حتى الحب أشياءٌ لا تسمح بتسميتها. هذه الأمور كالمرأة، تنتمي إلى حقلِ ما لا يمكن تجسيده. من الصعب أن نحكي رحلة في الوقت نفسه الذي تحدث فيه. ومجرَّد فكرة سرد لقاءٍ عاطفي في لحظة حدوثه تبدو عبثية: إن مشاعر العشق وُجِدت لكي تعاش. ليس هناك شيء أكثر قابلية للَّمس ولا أكثر قرباً من اللحظة الراهنة. ومع ذلك، لا يوجد شيء أبعد منالاً من الحاضر.

إن الحياة توجد دائماً في مكان آخر. بالكاد يستطيع المرء أن يقترب منها، بِنَظم حكايات أو من خلال الأسطورة، أو الذكرى المشوَّشة، أو الاختلاق. هل في اللجوء إلى هذه الموارد خيانةٌ لأخلاقيات الحقيقة؟ إنّ مجرَّد السؤال يقترب من السخافة. إنّ التخييل يُطالبُ بكامل حقّه في «المُزيّف». وهو ما يؤدي إلى القبول بأن الماديَّ والمتخيل ينتميان إلى الكائن نفسه: كل أدب هو أيضاً فعل دهشة واكتشاف. لماذا الكتابة حول ما هو معروف أصلاً؟

إن الكُتَّاب هم في الغالب أشخاص شديدو الخجل، في شكٍّ دائم حول ما هو موجود. ربما في هذا التمرد يكمن السبب السِّري لوجود الأدب. إن الكتابة الجيدة لا تتلاءم مع الهدف. بل ترفضه وتشوِّهه وتعنِّفه. وينتجُ عن ذلك تنافر عميق مع ما هو واقعي. إن خلط الحقيقة الأدبية مع تمثيل ما قد شوهد أو «نسخه» لا ينفع على المستوى الجمالي. الواقعُ غير قابل للتمثيل، ولكنْ قد يكون بالإمكان البرهنةُ عليه بأساليب غير متوقعة. ويمكنُ التعبير عن هذا الأمر بطرق مختلفة: سواء بتعريفه، كما فعل لاكان، بـ «المستحيل» -ما لا يمكن الوصول إليه وما يتعذر على الخطاب- أو بالتوصُّل إلى أنه لا يمكن الموافقة بين مستوى متعدد الأبعاد (ما هو واقعي) ومستوى أحادي البعد (اللغة). لكن الكتابة تقاوم هذه الصعوبة. تتفادى الخضوع لها. الأشخاص لا يذعنون لغياب التطابق بين ما هو حقيقي والكلمات. وهذا الرفض بعيْنه هو ما يُحدِث الأدب في خضمٍّ اضطراب مستمر[71].

ولعلّ الأكثر فاعليّة من ذلك هو محاولةُ جعلِ المرئيّ مرئيّاً أكثر، من دون أنْ نطمحَ إلى تمثيله، وفِعلُ ذلك من خلال احتمالاتٍ لامحدودة تتيحها الموسيقى والسينما والتصوير الفوتوغرافي والكلمة المكتوبة والخيال الصافي أو غير الصافي والحاجة التعبيرية.

إن الكتابة تعني للكاتب تجاوز مجرَّد وصفه مثقَّفاً. ولا ينبغي أن يُسمُّوا كُتاباً أولئك الذين يقتصرون على إنتاج كُتبٍ لإبراز مهاراتهم الأدبية. «نحن لا علاقة لنا بالأدب -يعلن الشعراء السرياليون في أحد بياناتهم الأولى-. نحن لا ندافع عن شكل شِعري معيَّن. بل إن الأمر يتعلق بصرخة من الروح تعود إلى ذاتها بإصرار أكبر، لكي تُزيلَ العقبات كلّها، باستماتة». وقد ذهب

خورخي تيلير Jorge Teillier إلى أبعد من ذلك في هذا الخطِّ الفكري، الذي يلتقي فيه الأدب والحياة بتلاحم عجيب. يشير الكاتبُ التشيليّ إلى أنّه «لا يهم إذا ما كنت شاعراً جيداً أم سيئاً. لا يهم أن تكتب أشعاراً جيدة أم رديئة. ما يهم حقاً هو أن تتحول إلى شاعر، أن تتجاوز عطَب اليوميِّ، وألّا تقبلَ بقيم ليست شعرية، وأنْ تستمرّ بالاستماع إلى «عندليب كيتس»(*) الذي يُعطّي البهجة دائماً. ماذا تُجدي كتابة الشعر أشخاصاً حقودين، معزولين داخل ظلام دون باب نجاة، ممن نراهم يجوبون العالم الأدبي؟[72]».

للكتابة ميزة تتفوق فيها على الحياة، ذلك أنها تتيح إنجاز مسوّدات إلى ما لا نهاية(**): بوسعنا أن نعيد الكتابة كلما كان ذلك ضرورياً. بينما الحياة لا تسمح بهذا الترف. ما من تجربة يمكن أن تُكتب أو تُجرَّب من جديد. لذلك، فالكتابة هي الفضاء المميز لمسوّدات الحياة. ألا يُنتَج الأدب تحديداً من أجل تجاوز هذا العائق؟ ألم يقتصَّ بافيزي من الازدراء الذي أخضعَته له نساؤه بتشكيلهن مرة أخرى (أو بالاستحواذ عليهن) في «الشاطئ»، في «حوارات مع ليوكو»، أو «الشيطان في التلال» أو في قصائد «العمل يُتعِب»؟ ألم يمجِّد كافكا إحباطاته العاطفية والوجودية في «المحاكمة»، «المسخ» أو «القلعة»؟ ألم يفعل بيسوا الشيء ذاته من خلال «قصائد غنائية إلى ليديا» ومن خلال ريكاردو ريس، أو في «كتاب القلق» المستغلق، لبرناردو سواريس؟

(*) إشارة إلى قصيدة الشاعر جون كيتس. (المترجمة)

(**) يقول ميلان كونديرا: «إن الحياة بمثابة ممثل يؤدي مسرحية من دون أي تدريب مسبق».

فساتين مغضّنة

«لقد لاحظتُ مندهشاً كيف ترتبطين بحميميّة بعملي الأدبي... إلى هذه اللحظة، كنت أعتقد أنني لا أفكّر البتة بكِ، عندما أكتب».

كافكا، في رسالة إلى فيليسي

النِّساء في قصص كافكا باردات، وأحياناً كثيرة، شرِّيرات. وإذا ما كُنَّ طيِّبات، فإنّ مجهودهنَّ من أجل إثبات ذلك لا يبدو واضحاً. في بعض الأحيان، يتصرَّفن كقدِّيسات. لكن في مواضع أخرى، يشبهن بعض العناكب التي تفترس الذَّكر بعد أنْ يُخصّبها بسخاء. إن أعمال كافكا تُقدِّم ثلاث صور مهيمنة: المرأة المتواطئة، والخانقة مع ذلك، والمتردِّدة ثم العاهرة[73]. فرييدا Frieda، أول شخصية أنثوية يلتقي بها ك. في «القلعة»، لديها عشيق رئيسي: كلام Klamm، موظف سام له علاقة بالسلطة العليا. ومع أنها لا تكاد تعرف ذلك الزائر القادم للتو، إلاّ أنها سرعان ما ستجره تحت طاولة الحانة، حيث سيحدث شيء أكثر من صريح، إذا ما أخذنا في الحسبان أسلوب الكاتب الذي يتميز عادة بالغموض. وسيحدث كل شيء بطريقة طبيعية، كما في بقية النصوص الكافكية، هذه المرة بين بِرَك البيرة وبقايا النفايات.

«كانت فرييدا قد أطفأت النور الكهربائي وهي بجانب ك.، تحت طاولة البار. «عزيزي! عزيزي الحلو!» قالت

بصوت خفيض، لكن من دون حتى أن تلمس ك.، كما لو كان مغمى عليها من الحب، كانت راقدة على ظهرها فاردةً ذراعيها: كانت سعادتها بهذا الحبّ تجعلها بلا شكّ لا تشعرُ بحدود الزّمن. ثم انتفضت وهي ترى كيف أن ك. ظل ساكناً، غارقاً في أفكاره، وبدأت تسحبه كفتى صغير. تعال، فهنا في الأسفل يختنق المرء! تعانقا، لقد اشتعلَ ذلك الجسد الدقيق تحت يدي ك.، أحس بشبه دوارٍ وحاول جاهداً أن يقاومه، لكن دون جدوى. تدحرجا على الأرض لبضع خطوات، وارتطما بباب كلام Klamm ببلادة، ثم ظلا هناك مستلقيين، وسط بِرَك البيرة وأشكال مختلفة من القاذورات التي كانت تغطِّي الأرض. وهكذا مضت ساعات من التنفس المنصهر في نفَس واحد، من النبض المتَّحد لقلبين، من التيه أو الإحساس بالوجود بعيداً جداً (...) في بلد لم يكن بالإمكان فيه فعلُ شيء آخر سوى الاستمرار بالمشي، والاستمرار بالتيه (...) كان ك. قد أمضى تلك الليلة وهو يتدحرج بين بِرك البيرة، والتي تكاد رائحتها الآن تصيبه بالإغماء. ماذا فعلت؟ قال، كما لو أنه يحدِّث نفسه. إنها نهايتنا نحن الاثنين. لا، قالت فرييدا. إنها فقط نهايتي»[74].

إن ك. موجود في تلك الحالة كتتويج لوجود لم يكن تاماً قطّ. إن مشهد الحانة مشهد مُنفِر. لا علاقة له بفكرة الحب المخلِّص أو المسيطر الذي يبدو

أنه يشغل الكاتب. إن البطل يُجرُّ -حرفياً- إلى حالة غير متوقعة سيستسلم لها بانهزامية أكثر منه بدافع الهوى. فضلاً عن أن هذا المشهد سيحدث أمام السيد، على باب غرفة كلام Klamm. لقد تحدَّيا القانون وتصرَّفا كحيوانات في عالم مُشَيَّءٍ ولا إنساني يبدو أنه لا يقبل غير هذا السلوك. الحب، في النهاية، ضياع، تيه، انحطاط مع المرأة التي تخضع للتراتبية في الوقت الذي تعارضها فيه، على طريقتها. وسيلوم موظَّفٌ للسلطة -القسيسُ في «المحاكمة»- جوزيف ك. قائلاً: «إنك تلجأ كثيراً إلى طلب المساعدة من الآخرين، خاصة من النساء... ألا ترى أنهن لا يقدِّمن عوناً حقيقياً؟». إن الشخصيات الذكوريّة الكافكيّة تبحث عن نساء منقذات، لا يفعلن ذلك أبداً بإخلاص. إذ لا وقت لديهن للضياع في هذه التفاهات. يتصرفن بانضباط، مثل عقارب الساعات الدقيقة. في اللقاء المتوحش مع فرييدا تحت الطاولة، سيستمتع ك.، ولكنه أيضاً سيحس بالاختناق. يوجد لَبسٌ واضح في الشخصيات الأنثوية من هذا القبيل. فهنَّ يقدِّمن المتعة لقضاة ومتهمين على حد سواء، بالنزوة ذاتها.

«القلعة»، رواية، ككلٍّ روايات كافكا، غير مكتملة، ألَّفها قبل وفاته بسنتين، تروي قصة مسَّاح أراضٍ يصل إلى إحدى البلدات بغرض العمل مع أصحاب القصر. لكنه سيُبلَّغ على الفور بأن الأمر يتعلق بخطأ إداري وأن القصر ليس بحاجة إلى أي مسَّاح. إثْرَ المعاملة السيئة التي سيلقاها على يد الموظفين وسكان البلدة، سيبدأ ك. معركة مستميتة للدفاع عن حقوق مزعومة، وغير معقولة. لكن كل المحاولات التي سيقوم بها للوصول إلى أبواب القصر ستبوء بالفشل. إن الشخصيات النسائية في هذه القصة

شخصيات قاسية، لامبالية، وبوجه عام، مخادعة. فكما يقول في الرواية: «ورفع نظره لكي ينظر إلى عيون أولئك الآنسات اللائي يظهرن في غاية الطيبة، وهن في غاية القسوة، في الواقع»(*). فرييدا (نادلة تافهة، صغيرة الحجم، شقراء، وذات عينين حزينتين، وخدين ضامرين) تعاقب مجموعة من الراقصين بالسوط بينما تصرخ بهم: «إلى الإسطبل!».

أمّا تلك الشابة التي ستظهر كـ«فتاة من القصر» فستعامله بجفاء، وحتى بازدراء. تحاول أولغا Olga أخذَه إلى بيتها بالقوة وتُظهِر غيرة مَرضيَّة إزاء علاقة فرييدا والمسَّاح. تغلق بيبي Pepi (نادلة الحانة التي ستدعوه للعيش معها، ومع الخادمتين أونرييت Henriette وإيميلي Emilie في حالة مجون أو مساكنة غريبة) البابَ في وجهه، ولكنّها لن تفقد اهتمامها تماماً بالمسَّاح. وعلى ما يبدو فإنّهن جميعاً، يشكِّلن جزءاً من طاقمٍ من الممثلات الثانويات اللائي يتنافسن من أجل الذكر، لكي يستعملنه كعنصر جنسي. ليس من السهل استكشاف النبض السيرَذاتي في هذه الحكايات. لكن، في جميع الأحوال، سيكون من العبث افتراض أن جولي ووريتزيك Julie Wohryzek الحقيقية (أولى محبوبات كافكا الحقيقي) هي بيبي الطفولية التي لا تكاد تستطيع أن توفِّر لـك. أكثر من غرفتها بالعليّة كملجأ، والمواساة المتواضعة بحياة بسيطة. نعم يمكن الجزم بأن «القلعة» تخترقُها قوة ميلينا المعذَّبة، والمظلمة والآسرة. لو أن كافكا لم يكن قد تعرَّف إليها، لما كان ليكتب هذه الرواية. يمكن القبول بأن شبح فيليسي يبقى مخبأ بشكل سرِّي بين سطور «المحاكمة». لكن، في

(*) حسب المنشئ دانييل دوماركيس، فإن كافكا قد استقى مباشرة من ميلينا القوة الإيروتيكية لهذا المشهد.

أعلى برج للقصر تلوِّح راية ميلينا المُشعَّة والزاهية. لدى أبطال كافكا، تتجلى بوضوح الحاجة إلى التمسك بعالم يرفضهم. هذا التوتر يتحول إلى المنصة الضرورية للقفز إلى المطلق. لكنهم في الطريق، يجدون الخلاص الأكبر في المرأة. بشكل غامض، يحدسون أن ما يبحثون عنه ولا يجدونه، يوجد مخبأ، بشكل حصري، في الطبيعة الأنثوية.

صيرورة حيوانيّة

وسيظل كافكا دائماً وراء الستار، متمركزاً وسط هذا الاستعراض الإغوائي، حيث لا تُعدَم الخيالات المكبوتة، وجرعات موزَّعة من الجنس والشفقة والفيتيشية. النادلة، وهي إحدى الأوانس اللائي يَحُمن حول كـ.، تغضب منه لأنّه يعلّق على فساتينها مُنتقداً. ولذلك تقول للمسَّاح بأن ملابسها ليست من شأنه، وتصفه بعديم الحياء، لكنّها في الوقت ذاته، تجرُّه إلى غرفة صغيرة مملوءة بفساتين غامقة اللون، رمادية ورمادية داكنة وسوداء، كلها معلَّقة أو مصفَّفة بعناية، وتقول له: «غداً سيُحضِرون لي فستاناً جديداً، لذلك، قد أبعث في طلبك»[75]. بهذه العبارات، تنتهي- أو تتوقف فجأة- روايةٌ لها حسْبَ «برود»، نهايةٌ أُخرى لم تُعرَف.

إن هوس كافكا بملابس النساء (التي تتنفس تحتها أجساد عارية ومليئة بالرغبة) يتجلى بشكل مُلحّ وفيتيشي في الرسائل واليوميات والقصص القصيرة والروايات. فعلى سبيل المثال، ذلك الاشمئزاز الواضح الذي عاني منه عندما رأى اللِّفاع الجلدي الذي كانت تلبسه غريتي بلوش، الوسيطة

بينه وبين فيليسي، مثيرٌ للاستغراب. ذلك الاستعراض اللافت للمصير الحيواني سيثير اضطرابه بشكل قوي.

«تصوَّري، لقد اكتشفتُ صدفة، عندما كانت ف. هنا، السبب الرئيسي في ارتيابي القديم تجاهك (...) لم تكن تلك أفعى البوا: أعتقد أن تلك القطعة من الملابس تسمَّى لفاعاً أو شيئاً من هذا القبيل. لم تكن تناسبك، أو بالأحرى، لم أنتبه إذا ما كانت تناسبك، ببساطة، لم تعجبني. مع ذلك، منذ الوهلة الأولى بدت لي شيئاً لافتاً للغاية، هناك في مدخل الفندق. ثم إنني دائماً كنت أشعر بكرهٍ شديد تجاه هذه الطريقة في معالجة الجلود (الوجه الخارجي من الجلد، والبطانة الداخلية من الحرير). هنا ربما يدخل في اللعبة التفكير بأن الصيادين الرُّحَّل أيضاً يستطيعون أن يلبسوا الجلود بهذه الطريقة، وإن كان، بطبيعة الحال، من دون تبطينها بالحرير. علاوة على ذلك، فإنّ وجود الجلود، في هذا النوع من قِطَع الملابس، في الجهة الخارجية، بينما لا يوجد تحتها سوى الحرير، يرتبط لديَّ بشكل وثيق مع فكرة الفقر والزِّيف (...). ولكن حتى في مجرد معالجة الجلود هناك شيء ينفِّرني، إن رؤية ذلك الشيء الأملس المضغوط تبدو لي فظيعة (...) ولم تنسلخْ صورة الجلود التي كنتِ تلبسينها لوقت طويل عن فكرة شخصك. في الفترة التي

لم نكن بعد نتراسل خلالها، كنت أراك باستمرار ملفوفة بذلك الجلد، تلعبين بأطرافه (...)، تغطين فمك بأحد طرفيه، نظراً للضباب. ما زلت أذكر كيف تنفستُ الصعداء عندما رأيتك في المحطة، أخيراً بلا جلود، أي أكثرَ حرية، أكثر نقاء، أكثر تألُّقاً. لكن بعد فوات الأوان. بطبيعة الحال، بوسعك اليوم أن تلبسي المئات من هذه الجلود، وأنا سألتزم بتحريرك منها جميعها»[76].

فرييدا، نادلة رواية «القلعة»، «تصفِّف بلوزتها الخفيفة وتعدِّل رافعة الصدر التي لا تكادُ تضمُّ نهديْها». ويظهر هذا الاستحواذ من جديد، بوجه خاص، في قصةِ فريدة («فساتين»)، حيث الخلفية هي تشوُّه الجمال بفعل مرور الزمن، على ما يبدو. يمكن رؤية هذه الملابس أيضاً كتَوريةٍ (الزيف الأنثوي الذي سبق أن أشرنا إليه)، كاستعارة أو زيٍّ تنكري تافه، لِما هو عابر. وقد تَنزِع رؤية أخرى إلى التفكير بالمرأة كحافز حقيقي (شيء قذر، مُغضَّن، مستهلَك)، مقابل فكرة المُلهِمة الممجَّدة لدى الرومانسيين.

«عندما أرى فساتين بطيّات كثيرة، مع أهداب وزينة، تتَّسق بشكل جميل على أجساد جميلة، أفكِّر بأنها لن تدوم كذلك لوقت طويل. ستبدو عليها غضون من المستحيل كيُّها تماماً، سيعلو الغبارُ الدانتيل، وسيتعذَّر تنظيفُه بعد ذلك: لا أحد يجب أن يكون من التفاهة والتعاسة بحيث يلبس في الصباح

الفستان الفاخر ذاته الذي سيخلعه بالليل. ومع ذلك، فأنا أرى فتيات جميلات للغاية يُبدين بعض العضلات والعظام، بشرة ملساء، وشعوراً ناعمة، وهن مع ذلك يظهَرن بهذا النوع من الزي التنكري الساذج، يسندن الوجه ذاته بالكفَّيْن ذاتها ويدَعْنَ المرآة تعكسهن. فقط أحياناً، بالليل، عندما يُعدن في وقت متأخر من إحدى الحفلات، أمام المرآة، يبدو لهن الفستان تالفاً، شائهاً، يعلوه الغبار، وقد رآه الجميع، ولا يكادُ يصلحُ للاستعمال»[77].

في «المحاكمة» -الرواية الأكثر كافكيَّة لكافكا- تقود محاكمةٌ عبثية وذات أبعاد ميتافيزيقية جوزيف ك.، البطل، نحو الموت. هذه القصة، التي بدأ كافكا كتابتها في سنة 1914 وأنهاها في السنة التالية، مأهولة بالنساء: بدءاً من إيلسا Elsa (وهي عاهرة زعماً) وصولاً إلى ليني Leni، عشيقة المحامي، ومروراً بالآنسة بورستنير Bürstner، زوجة الحارس، والسيدة غروباش Grubach. في جميع هذه الحالات، يكتشف ك. فتيات فريدات من نوعهن، يمِلن باستمرار إلى المثلثات الإيروتيكية. المرأة، في هذه الرواية، هي دائماً مِلكٌ لآخر، وإن كانت دائماً تبدو مستعدة لخرق هذا القانون. كما تنعكس في هذه القصة أيضاً السلطة الجبارة التي منحها الكاتب لصور النساء الفوتوغرافية ولوحاتهن الشخصية ورسومهن. من صور الآنسة بورستنر Bürstner إلى الصور الإباحية بكتاب القاضي، ثم إلى صور إيلسا التي سيُطلِع ك. ليني عليها، وأخيراً إلى لوحات الرسام تيتوريلي Titorelli الغريبة. قد تكون

البطلة الرئيسية لهذه الرواية -وإن كانت لامرئية- هي فيليسي باور، التي كانت صُورها سبباً في إصابة الكاتب والرجل بالهوس.

إنّ كلّ شيء يشير، على ما يبدو، إلى أن المحاكمة التي تتحدث عنها هذه القصة نابعة من «المحكمة» التي أقيمت ضد كافكا، الذي اتهمته عائلة باور بعدم التزامه بالزواج بخطيبته. بل هناك رسالة موجَّهة إلى فيليسي قبل ذلك بأشهر تتضمن فكرةً، ستظهر مواربة، لاحقاً، في الفصل الأخير(*).

وكفرييدا، تُقدّم ليني هي الأخرى مساعدة مشكوكاً في أمرها إلى ضحيةِ هذه الشبكة المبهمة. وفي خضمّ ذلك، تنتهز الفرصة لكي تتسلق جسدَ ك. وتجرَّه إلى الأرض بعد أن تعضَّ عنقه وشعره، وتجزم بنبرة انتصارية: «أنت الآن مِلكي». إنّ ليني (التي تملك أصبعين ملتصقين بشكل غريب، على غرار حيوان أخمصي السير، وهو أمر يمكن وضعه في إطار الفضاء الحيواني المأهول بكثافة، والذي يملأ العالم الكافكي) تمثِّل نموذج المرأة غير السوية والمنحرفة الذي يتكرّر ظهوره في النص، وبوصفها خادمةً للقاضي الكهل، فهي تقدِّم خدمات جنسية لمن يُقدَّمون للمحاكمة. وتُلامسُ في أحد المشاهد، كلّا من المحامي والمتهم بلوك وك.، في الآن ذاته. لكن ليني ليست الخيال الإيروتيكي الوحيد في «المحاكمة». خلال إحدى جلسات تلك المحاكمة العبثية، وفي لحظة حرجة من الخطاب الذي كان يلقيه ك.، سوف تقطعه وشوشة قوية قادمة من آخر الصالة. يبدو أن شخصين هما عاملة مصبنة

(*) «في طريقه إلى مكان تنفيذ الحكم، سيلتقي جوزيف ك. بالآنسة بورستنر (والتي يظهر اسمها في مخطوط كافكا باختصار ف. ب.، بشكل مثير للانتباه). وعندما يخيّره الجلّادون أيّ اتّجاه يريد ان يتّخذَ، سيختار أن يمشيَ الطريق نفسه «الذي كانت قد مشت فيه من قبل هذه الآنسة، لا لكي يلحق بها، ولا لكيْ يراها في أغلب الظن، وإنما فقط لكي لا ينسى الإنذار الذي كانت تمثّله له»».

وطالب حقوق كانا يهمان بممارسة الجنس في إحدى الزوايا.

«هي لم تكن تصرخ. الرجل من كان يفعل، كان فمه مفتوحاً للغاية وكان ينظر إلى السقف. وكانت قد تشكلت حلقة حولهما، وجمهور القاعة كان سعيداً للغاية لأن الجدية التي خيَّمت على المجلس قد قُطِعت على ذلك النحو»[78].

إن شخصيات كافكا، التي تتعرض باستمرار للتحرش الأنثوي، بوسعها أن تتساءل -كما المؤلف- إذا ما كانت المرأة في النهاية تخلِّص الرجل أم أنها تجعله أكثر عرضة لأخطار الحياة. وسيشكِّك الراوي في مدى صدق هذه المساعدة: «ما الذي كانت تسعى إليه؟ هل كانت تريد تشجيعه أم جعله يصاب تماماً بالجنون؟». إن خوف الكاتب من أن يتعرَّض «لاغتصاب» في عالمه الحميمي يظهر أيضاً في نصوصٍ مثل «الوقَّاد»، الذي سيصبح لاحقاً أوَّل فصلٍ من رواية «أمريكا». فهناك، سوف تُدخِل إحدى الخادمات بطلَ الرواية كارل إلى غرفتها، وتجعله يستلقي على سريرها، وتخلع عنه ثيابه، وحتى أنها ستضغط بطنها على صدره العاري، «ثم ستشرع بملامسة جسده بشكل مقرف، إلى أن يبدأ كارل يترنح برأسه وعنقه».

إن الخوف الجنسي -الذي قد لاحظناه في علاقة كافكا بنسائه- يتحول إلى مشاهد عديدة مثل المشهد المذكور. وتظهر هذه الفوبيا مرتبطة بالعجز النفسي، بخيالات الخضوع (الجنسي)، وبزوبعة رهيبة حيث النساء غالباً ما يكنَّ متعجرفات وحتى خطيرات مثل الفتاة الجريئة والساحرة في قصة

«الرفض» El rechazo، وهي قصة قصيرة أخرى، في هذه الحالة، هزلية بشكل واضح.

«عندما أجد فتاة جميلة وأستجديها أن تكون طيبة وترافقني، بينما هي تتجاهلني، ولا تنبس ببنت شفة، هي بذلك تريد القول: لستَ أيَّ دُوقٍ ذي لقب مشهور، ولا أمريكياً قوي البنية بهيئة هندي، بعينين تحملان هدوءاً متوازناً، ببشرة داعَبها هواء المراعي والأنهار التي تقطعها، لم تزُر قطُّ بُحوراً عظيمة لا أدري حتى أين تقع، ولا أبحرتَ بها. إذن لنرى: لماذا ينبغي لي أنا، الفتاة الجميلة، أن أرافقك؟ لقد نسيتِ أن ما من سيارة تقلُّك، وفي الشوارع لا أرى فرسان حاشيتك يهمسن لك بالتحايا، نهداك قد ثُبّتا بإتقان داخل الصدرية، لكن فخذيك ووركيك يتمرَّدان على هذا القمع. وهذا الخطر القاتل في جسدك! نعم، كِلانا محقّ. وحتى لا نكون مدركين لذلك بشكل قطعي، فمن الأفضل -ألاَ تعتقدين؟- أن يذهب كلٌّ منا منفرداً إلى بيته»[79].

إن بطلة رواية «الحكم» (نصٌّ مهم سيهديه كافكا إلى فيليسي، والذي يتأرجح دائماً ما بين البراءة والسقوط الشيطاني) تبدِّل أدوارها. ففي البداية، تظهر كامرأة سلطوية وبرجوازية وقليلة الذكاء. لكن، تقريباً عند النهاية، ستتحول إلى ما يشبه المتوحِّشة الجامحة: «لأنها رفعت التنورة هكذا... تلك

البليدة المقرفة... فقد هجمتِ عليها. ولكي تستطيعي الاستمتاع معها، دنَّستِ ذكرى والدتنا، وخُنتِ الصديق، ووصلتِ مع أبيكِ إلى السرير».
إلا أن دور الأم والأخت يختلفان في «المسخ». تقلقُ الأم في البداية عند رؤية ابنها، غريغور Gregor، وقد تحوَّل إلى حشرة مروعة. لكنها بعد ذلك تبدو لامبالية أمام هذا الوضع الذي يمكن القبول به. ومع الأخت، في هذه القصة، يجري شيء مماثل. في البداية، تتفهَّم غريغور، وتترك له الأكل في الغرفة، وتهتمّ به كأم. لكنها ستشكوه فيما بعد إلى الأب (عندما سيحاول غريغور الهرب)، وبطريقة ما ستُسهِم في موته. المرأة الوحيدة التي تبدو غريبة عن المكان وغير مهتمة هي خادمة العائلة. فبخلاف الأخريات جميعاً، هي لا تشعر بالنفور تجاه الانمساخ الغريب لذلك اللابطل التعيس.

كارل روسمان Karl Rossman، شاب من أصل برجوازي، هو كما قلنا، الشخصية الرئيسية في»أمريكا»(*)، أول رواية لكافكا. يُنفى هذا الشابُ إلى قارة أخرى، عقاباً له على تسبّبه في حمْل خادمة العائلة. في الطريق، يعيش مختلف أنواع المغامرات إلى أن يصل إلى مسرح ضخم في أوكلاهوما. ويظهر بشكل واضح في هذه الرواية مرة أخرى موضوع الرجل المعرَّض للغواية بشكل فظيع. ويقعُ الذنب مرة أخرى على النساء اللائي يتحرَّشن بالرجال، واللائي يشكِّلن سبب تعاستهم. أما كارل فهو شخص ساذج، فريسة سهلة للعاهرات والمخادعين. حتى عندما يختبئ ببيت روبينسون Robinson وديلامارش Delamarche، يتقرَّب من برونيلدا Brunilda –وهي

(*) كان العنوان الذي أعطاه كافكا لهذه الرواية هو «المُختفي» El desaparecido. لكن برود عنونها باسم «أمريكا».

سيدة بدينة تظهر من العدم- وتحوِّله إلى عبدها وأسيرها. وسيكون مسرح الحياة العظيم -الفن بمفهومه الواسع- ما سيخلِّص البطل من بين البراثن الأنثوية، ومن البيروقراطية أو من فقدان الإيمان.

أولى الفتيات اللائي «سيقتَحِمنَهُ «في «أمريكا» هي كلارا Klara، وهي فتاة جريئة، ما إنْ تتعرّف إلى كارل حتى تدعوه إلى غرفتها. يضمُّها الشاب إليه ولا يفلتها. ويقول لنفسه: «كان الأمر سهلاً جداً بذلك الفستان الضيق للغاية الذي كانت تلبسه!». وتقول كلارا مناشِدة إياه: «دعني. سأمنحك شيئاً جميلاً جداً». وما سيأتي بعد ذلك هو مشهد غريب من المصارعة أو فقدان السيطرة:

«لماذا تلهث إلى هذا الحد؟ -تساءل كارل- هذا ليس بوسعه أن يؤلمها، ذلك أنني لا أشدُّها بقوة. واستمر من دون أن يفلتها. فجأة، وبعد لحظة ظلت خلالها صامتة ودون أن تعير الاهتمام، أحسَّ بأن قوى الفتاة تنمو من جديد ضد جسدها. كانت قد أفلتت منه، ثم وهي تُمسكه من الأعلى بحركة دقيقة، احتمت من ساقيه بوضعية قدميها، مستعملة تقنية قتالية عجيبة. وبينما تتنفس بانتظام، بدأت تدفعه شيئاً فشيئاً نحو الجدار. هناك كانت توجد أريكة. على تلك الأريكة مدَّدت كارل دون أن تنحني كثيراً عليه، وقالت: «الآن، تحرَّك إن استطعت». «أيتها القطة! أيتها القطة المسعورة!» كانت هذه العبارات الوحيدة التي استطاع

كارل أن يصيح بها، في خضم زوبعة الغضب والخجل التي كان مأخوذاً فيها. «كم أنتِ مجنونة، أيتها القطة المسعورة!». «انتبه إلى ما تقول!» -قالت هي- «وهي تنزل بإحدى يديها إلى رقبته، بدأت تخنقه بقوة شديدة، حتى أن كارل أحسَّ بأنه عاجزٌ عن فعل أي شيء آخر غير اللهاث»[80].

إن النساء القويات، والفتيات الغامضات والشريرات في روايتيّ «القلعة» و«المحاكمة»، ونساء «أمريكا» و«الحكم»، و«المرأة الصغيرة» في قصته القصيرة يشتركن في الجمال الخطير الذي يحظين به. وكبعض الحيوانات، فإنّهنّ يرسمن، هنّ أيضاً، حدودهن برائحة مميزة: ليني رائحتها فلفل أسود، وأولغا تفوح منها رائحة منزلية. كلهن تقريباً نشطات، وجذابات، وشهوانيات، وحيوانيات، وجد مؤهلات للتنقُّل في عالم المشاعر، ولكن بوجه خاص، في عالم السّلوك. إنّ هؤلاء النساء ذوات العيون السوداء والحزينة، والجُيود المكشوفة، واللائي يجرؤن على خوض أية تجربة، يُغمى عليهن بسهولة، فيرخين أشرطة رافعات الصَّدر، ويتنهَّدن باضطراب. ومع ذلك، في الجوهر، يبدون واثقات. إنهن -كما قد يقول بافيزي- رجال عمليون. ينظرُ كافكا الخائفُ، والأنثويّ على نحو غامض، إلى هؤلاء النساء النشيطات بوصفهنّ خطراً. ولكي لا يذُبن في طبيعتهن، تتخذُ هؤلاء السيدات، في الوقت المناسب، أسلحة الذَّكر. ولإخضاعه، يلجأن إلى التقنُّع. وإنّ كافكا لن يتجاهلهن. إذ سيمنحهنّ في أعماله كما في حياته حيّزاً هامّاً، إما رغبةً فيهن أو خوفاً منهن.

في سن السادسة والثلاثين، كتب كافكا رسالة موجَّهة إلى والده، وهي نصٌّ كثيف وفريد من مئة صفحة تقريباً. ويَرى «برود» أن هذا النص هو «إحدى الوثائق الأكثر ندرة وتعقيداً من بين الوثائق التي كُتِبت حول صراعٍ حياتيٍّ». بدعوى البحث عن أساسٍ للخوف الذي كان يشعر به من الصورة الأبوية، وظّف الكاتب حِيَل المحامي البارعة على اختلافها. هكذا اعترف إلى ميلينا، المرأة الوحيدة التي سمح لها بقراءة الأصل. كان على «برود» أن يحرق هذه الرسالة كغيرها من الرّسائل. لكنّ هذا الصديق أنقذها من الحريق مُنقذاً بذلك المفتاح الأساسيّ لكتابات كافكا. فعليها تنبني تأويلات ما كان يسميه المؤلِّف بـ «تخبُّط الذبابة على ورق لاصق»، أي هو نفسه في البيت الأبوي. لقد جرى الحديث إلى حدِّ التعب عن رؤى التحليل النفسي لِـ «رسالة إلى الوالد»، وهي عملٌ عدّه كافكا نفسه أساسياً لمن يريد أن يفهمه بشكل واسع. قد لا يكون صحيحاً أن المشاكل التي ذُكِرت في الرسالة (عدم القدرة على الزواج، والانجذاب إلى عالم مقفر ومعتم، والولع بالعاهرات، والكتابة كخشبة النجاة الوحيدة، وشعوره بالانحطاط في وضعه كفنان، إلخ...) ينبغي أن تُعزى إلى تأويل أوديبيٍّ للأشياء. وفي ما يشبه إجابة منه على هذا التعليق، يقول كافكا بنفسه في رسالة إلى برود(*) ما يلي: «بدايةً، فإنّ مؤلّفات التحليل النفسي تقتل فيك الجوع بشكل مدهش، لكنك سرعان ما تجد نفسك مرة أخرى مع الجوع المعتاد نفسه».

(*) نوفمبر سنة 1917 في «مراسلات».

كيفما كان الأمر، فإن «رسالة إلى الوالد» تضمُّ عناصر ليست بالقليلة، ذات أهمية قصوى، مع الأخذ في الحسبان الرؤية الإشكالية التي كانت لدى المؤلف عن النساء. إذ يعترف كافكا بأنه في سعيه إلى الزواج، يفشل في كل شيء. ويتهم والده بأنه يضع الإحباط (العاطفي) ضمن قائمة أنواع الفشل الأخرى. وهو يُثني، في الوقت نفسه، على الزواج كخيارِ حياةٍ وكفضيلة سامية. وهذا الأمر ليس بوسعه إلا أن يثير الاستغراب لدى شخص رفض هذه الإمكانية في كل مرة كانت فيها في متناوله.

«الزواج، وبناء أسرة، والقبول بكل الأبناء الذين قد يأتون، ورعايتهم في هذا العالم غير الآمن، وحتى توجيههم قليلاً، هو-حسب قناعتي- أسمى ما يمكن أن يحقِّقه الرجل. وإنّ كوْن هذا الأمر يبدو، ظاهرياً، سهلاً للكثيرين، لا ينفي ما هو عكس ذلك. لأنّ من يحقِّقون هذا الأمر، أوّلاً، ليسوا كُثراً، وثانياً، لأنّهم، بوجه عام، لا يفعلون ذلك، بل ببساطة، يحدث لهم (...) كيف كنتُ أجد استعدادي لذلك؟ على أسوأ ما يكون»[81].

بموازاة ذلك، وفي الوقت الذي يعترف فيه باهتمامه الشديد بموضوع الجنس، فإنّه يلوم والده على التربية السيئة التي تلقَّاها منه في هذا المجال («كان عليَّ أن أعرف كل شيء عن طريق زملائي»، يعاتبه على هذا الأمر، بين أمور أخرى)، وعلى دفعه إلى أمرٍ يصفه بالفاحش. «كنتَ ترغمني على

فعل أقذر الأشياء آنذاك» يخاطبه في إشارة محتملة إلى عادة ارتياد بيوت الدعارة المترسِّخة لديه. ثم في السَّطر نفسه، يذكر كافكا فصلاً عارضاً، سيشير إليه من جديد في «الحكم».

«أقصد الحديث القصير الذي جرى بيننا في أحد تلك الأيام المضطربة التي تلت محاولة زواجي الأخيرة. لقد قلتَ بما معناه: لا بد من أنها كانت ترتدي بلوزة ضيقة كتلك التي تجيد يهوديات براغ ارتداءها. وعندما رأيتَها على ذلك النحو، قرَّرتَ الزواج بها. لا يخطر ببالك شيء آخر غير الزواج بأول واحدة تظهر أمامك. تُرى أليست لديك إمكانيات أخرى؟ إذا كنت تخاف من هذه المسألة، فسأذهبُ أنا شخصياً معك». إنّ اختياري لفتاة بعينها لم يكن يعني لك شيئاً البتة».

ويحمِّل فرانز والده مسؤولية إنهاء التزامه المُتكرّر بالزواج بفيليسي: «كنتَ تتصرَّف كما في لعبة الأطفال تلك، التي يمسك فيها أحدهم بيد الآخر بل ويشدُّ عليها بقوة، ويصيح في الوقت نفسه: «ولكن اذهب، اذهب! لِمَ لا تذهب؟»». إن كافكا لا يريد القول (وهكذا يؤكد في الرسالة) بأن والده قد أبعده عن زواج ممكن. لكن، يبدو أنه يلمِّح إلى أن نموذج الحياة الزوجية الذي قد تلقَّاه، ومع أنه كان مستقراً ونموذجياً افتراضاً، لم يشجِّعه على أن يتبع ذلك الطريق. في تلك اللحظة، سيدع فرانز نفسه ينقاد

بغريزة الهرب وقبل أن يمتلك عصفوراً في اليد، سيفضِّل الفوز بامتلاكِ مئة طائر محلِّق في آن واحد، وإن كان غير مؤكد. في ما يتعلق بهذه المسألة الأخيرة، فإنّه يُلقي اللوم حقّاً على التّربية المنافِقة التي تلقَّاها، على ما يبدو، عن طريق الأب.

الأحلام

هل يولد جنسٌ أدبي جديد عندما نُغلِق عيوننا؟ هل يمكن عدُّ الأحلام المعيشة والمرويَّة شكلاً من الكتابة التلقائية؟ هل يتحوَّل بها اللاوعي إلى كاتب؟ ما لا شكَّ فيه أنه من خلال الأحلام والكوابيس بوسعنا أن نسرد قصة حياة. إنّ كل قصة تنبع من عالم الأحلام تكون مأهولة بالاستعارات والخطابات المتناقضة وفن العمارة، والرموز السِّرية والوصف التفصيلي لصور متعذِّرة التصنيف. القصة متقطِّعة وحالة النعاس تقود إلى لحظات من الإلهام الحقيقي.

بعض أحلام كافكا (المرويَّة في الرسائل وفي الدفاتر التي جُمِعت لاحقاً في اليوميات) مأهولة بالنساء. وتتيح قراءتها متابعة الكاتب عبر شوارع براغ، بالأبيض والأسود، وهو يحوم حول العاهرات، أو في رحلاته للقاء ميلينا، أو «برود» أو فيليسي. ينامُ كافكا بعيون مفتوحة ويكتب بالأحلام لمحاتٍ متفرِّقة لن تُكتَب من جديد أو تُنشَر أبداً. «الحلم -كما يقول بنفسه- يكشف الحقيقة التي يبقى خلفها الفِكر».

في الحلم، يرجو راقصة تدعى إدواردوفا Eduardowa أن تؤدي رقصة

«التشارداش» Czardas مرة أخرى. لكنها ترفض قائلة له: «أنا امرأة سيئة وشرِّيرة، أليس كذلك؟» وفي الحلم، لم تكنْ هذه الفنانة جميلة كما كانت، على ما يبدو، في المسرح.

«بشرتها الشاحبة، مع وجنتيها اللتين تشدّان بشرتها بحيث لا تتيحان أي حركة للوجه، الأنف الكبير الناتئ كما من حفرة، والذي لا يقبل أية مداعباتٍ، كأن تَفحص مدى صلابة طرفِهِ أو تشُدَّه قليلاً، بينما تقول لها في الوقت نفسه: أما الآن، فعليك أن تتبعيني. هيئتها الضخمة، وقامتها الفارعة وتلك التنورة كثيرة الطيات، من يا تُرى يمكن أن يحبّها؟ كأنها إحدى عماتي، أو سيدة كبيرة السن»[82].

في السنة التّالية، من خلال حلمٍ أتاه في ليلة 9 من أكتوبر من 1911، «تزور» كافكا فتاةٌ فيلمس ساقيها. بوجه خاص. ويقول مفصِّلا أنّه داعب الجزء العلوي من فخذيها. «كان ذلك يمنحني لذة كبيرة، لدرجة أنني كنتُ أستغربُ كيف لا يكون على المرء أنْ يدفع أيّ شيء مقابل متعة هي حقّاً أجمل متعة في الكون». كان ذلك الحالم مقتنعاً بأنه هو وحده يخدع العالم بتلك الطريقة. ثم إن الفتاة، ومن دون أن تحرِّك رجليها، رفعت الجزء العلوي من جسدها وأدارت إليه ظهراً كانت تغطِّيه «دوائر حمراء»، بحوافّ أفتح لوْناً، تتوسّطها جميع أشكال «اللطخات الحمراء»، وهو ما أثار رُعبَ الرّجل.

في 16 من نوفمبر من السنة نفسها، انضافَ إلى ذلك الكابوس الافتراضي «صدر امرأةٍ من شمع» كان وجهها مستنداً لوجهه، في الوقت الذي كانت تضغط بساعدها الأيمن على ذراعه. لا يبدو أن هناك فرقاً كبيراً بين هؤلاء النساء اللائي يتهدَّدنه واللائي لا يملكن هيئةً ساحرة تماماً، وبين فتيات الروايات والقصص القصيرة. بعد ذلك ببضعة أيام، سوف تظهر في حديقة حلمه فتاة عارية تسند كل ثقل جسدها على رِجلٍ واحدة وتحمل طوقاً ينكفئ نحو الأمام. كان ذلك العري، كما يروي كافكا، يبدو حقيقياً للغاية في الحلم. ومن مكان خفيٍّ، خلفها، كان يشعُّ بريق نورٍ أصفر وشاحب.

في 3 من نوفمبر سنة 1915، تزور ليل الكاتبِ المضطرب معلِّمةٌ صغيرة شيطانية، تعلو وتهبط مُحلّقة في رقصة محمومة، على الطريقة الكازاكية، على أرضيةٍ من الآجُر، مائلةٍ قليلاً، خشنة، تحت ضوء الغسق.

في أحد «الأحلام التي لا تتكسَّر» -كما يسميها كافكا-، ثمّة وصف لامرأة تقتحم المكان، تجري وترفع قدميها بشكل غريب. كان هو جالساً على حافة الحقول ينظر إلى ماء الجدول. قطعت تلك السيدة القرى الصغيرة، بينما كان الأطفال، الواقفون على العتبات، يشاهدونها كيف تقترب أوّلاً ثم تبتعد بلا رجعة، إلى أن تتوارى عن الأنظار.

امرأة مجرّدة

«ما عرفتكِ إلا عندما فقدتك».

بيسوا

إن غياب المرأة الحسِّية شبه التّام في أعمال بيسوا أمرٌ واضح. يظهر الجنس المقابل متأخراً في أشعار هذا البرتغالي أو يتسلل مموهاً في تعميم أحياناً يقترب مما هو فلسفي أو من الفن التجريدي. يتحدّثُ النذّان الأدبيّان ألبيرتو كائيرو Alberto Caeiro وريكاردو ريس Ricardo Reis كالخِصيان، كما لو كانا يداريان جنسانية الشاعر المتذبذبة، وهو رجلٌ، على ما يبدو، توفي مُحتفظاً بـ«عذريّته». «أملكُ مزاجاً أنثوياً مع ذكاء رجولي»، هكذا وصَف نفسه ذات مرة. وفي مقال قصير بعنوان «الانفعال والشِّعر» أكَّد أنَّ أفضل قصيدة حبٍّ يمكن كتابتها ينبغي أن تكون مهداة إلى «امرأة مجرَّدة». عمَّ كان يتحدث تحديداً؟ لربَّما تساعد الملاحظة التالية التي أُضيفت إلى «كتاب القلق» على فهم ذلك بعض الشيء:

«أنتِ لست امرأة. إنك حتى لا توقظِين داخلي أيَّ شيءٍ أشعر بأنه أنثوي. فقط عندما أتحدث عنك، تسمِّيك الكلمات امرأة وترسمك التعابير امرأة. لأن عليَّ أن أتحدث إليك بعذوبة وخيال رقيق، ولا تجدُ الكلمات صوتاً لذلك إلاَّ بمعاملتكِ ككائن أنثوي. لكن أنتِ، في الجوهر المبهم،

لستِ شيئاً. لا حقيقة لكِ، بل ليست لك حتى حقيقة خاصة بكِ. لا أراكِ، بل ولا أشعر بكِ. أنتِ دائماً المنظر الذي كنتُ لا أكادُ أراه، طرف الثوب الذي كنت على وشك ألاَّ أراه، ضائع في لحظة راهنة أبدية ما وراء منعطف الطريق (...) ومحيطُ جسدِك الوهمي يفكك طوقَ فكرة المحيط إلى لآلئ متفرِّقة. عندما أريد أن أمسك يدك، تتعبُ عباراتي من المجهود الطويل لحركات يديها. وثمة تعب صلب ومؤلم يتجمد في كلماتي. ولذلك ينحني طائرٌ في تحليقه ليبدوَ وكأنّه يقترب لكنّه لا يصل أبداً. وهكذا حالي في ما كنت أريد أن أقوله عنك. لكن مادّة عباراتي لا تعرف كيف تقلّد جوهر الضّجيج في خطواتك، ولا أثر نظراتك، ولا اللّون الحزين الفارغ لانحناءة الحركات التي لم تأتِ بها قطّ».

كان الوقوع في الحب عند بيسوا -كما كان أيضاً عند بافيزي في مناسبات عديدة- شيئاً يعادل الجبن: ضعفٌ لا يغتفر لدى مَلِك نفسه الذي يفضل الاستلقاء تحت الشمس والتخلي عن كل شيء. وقد اعتمد بيسوا على الأنداد الأدبيّين كأدوات لطرد شياطينه وللخلاص. فبارون تييف Barón de Tieve، يبدو أحد تلك الأشباح المحبطة مهووساً، وحتى متضايقاً لمشكلته الجنسية. ولا يبدو أن ليديا Lidia و«الصديقات» الأخريات لِريكاردو ريس Ricardo Reis يملكن جسداً. حتى أننا لا نعلم كيف كان اسم الحب الوحيد الذي ينسبه بيسوا إلى ألبيرتو كائيرو Alberto Caeiro. وإذا كان أحدهم يبوح

بإحباط عاطفي، فإنه لن يكتشف الشخص المحبوب إلا بعد فقدانه. ثم إن أحداً منهم لا يبدي أسفه لقلة منجزاته العاطفية أو فقرها. بل على العكس فإنّهم يفتخرون جميعاً لكونهم قد انسحبوا في الوقت المناسب.

إذا كان بيسوا وشخصياته وحيدين، فذلك لأنهم يشعرون أفضل كذلك. يذكُر كامبوس Campos عدة نساء بِحنين، بوجه خاص، امرأة شقراء إنجليزية كان على وشك أن يجدِّد علاقته معها («ماذا لو كنتُ تزوجتها؟»، يتساءل ما بين ساخر وغارق في تأمّل ذاته). ويعترف سواريس بأنه لم يكن محبوباً إلا مرة واحدة. ولعلّ بيسوا نفسه يشبهه في امتلاك هذا المخزون الشّحيح فهو لا يكاد يذكر سوى اسم أوفيليا Ofelia. لكن هذا الموظف اللشبوني سرعان ما سيملُّ من المشاعر. حيثُ تتكرر كثيراً كلمتا «تعب» و«إهانة» في «كتاب القلق». هناك، يُنظر إلى الحب على أنه حِمل ثقيل. «لم تمنحني التجربة ولو متعة واحدةً أتذكَّرها بحزن»، يقول مساعد المحاسبة متأسفاً. الانفعالات -لا الأفعال ولا الأجساد- هي التي تثير فضوله. يُعرِب عن امتنانه لمن أحبه، ولكنه يعترف بأن ذلك الامتنان أيضاً إنما هو متكَلَّف، وحائرٌ، وقبل كل شيء، سلوك لطيف ومُعقلَن بشكل مقصود.

يبدو أن فكرة بيسوا عن الحب والحياة تكمن في عدم الخضوع لأي شيء أو أي شخص كان، أو في البحث بعناد عمّا هو مستحيل، كمن يتهرَّب من الواقع. ومن هذا المنظور، يكون الحب أكثر الأوهام حسِّيَّة. وحتى الجنس لا يمكن أن يُرى خارج إطار «الاحتكاك القويّ بين جسديْن»، كما يصفه سواريس في فقرة غريبة من اليوميّات. ولا يمكن بالأحرى رؤيته كالتحام جسد بآخر. يقولُ مُتمعّناً: «نحن لا نملك أحاسيسنا. هل بوسعنا أن نملك

جسداً؟». إن منطق سواريس- بيسوا يبدو غير قابل للجدل. المرأة هي دائماً المنظر الذي كان الرجل على وشك أن يراه، وتنتهي بتحولها إلى جوهر نافر متعذِّر الاكتناه.

ولا يتورّطُ هذا الأعزب في شيء: إنه فقط يقدِّم نصائح «للمتزوِّجات غير السعيدات». وهو يلمِّح إليهن بأن يتركن الجسد يخضع للرغبة. لكنه سرعان ما يقترح عليهن، كما قلنا من قبل، أن يخنَّ أزواجهن بالخيال. يقول لهن بأن العفاف ينتهي بالاستسلام لرجل. وأن ذلك يجب أن يحدث في الأيام التي تسبق الدورة الشهرية، -يحدِّد بوضوح وعفوية مدهشين.

من المناسب إذن أن تتخيّلَ الزوجاتُ غيرُ السعيدات الرجلَ المعشوق وأن يحفظنه في الرّوح. لذلك فهو يشجعهنَّ على أن يصبحن «عاهرات في دواخلهن». يعترف بيسوا بأن المرأة هي بالأساس كائن جنسي وبأن عليها أن تتصرف كذلك. لكن الرجل، في المقابل، والذي هو أسمى من بقية نوعه، ليست لديه أية حاجة لأن يكون شهوانياً: لا يحتاج البتة إلى رفقة امرأة.

مثل كافكا، يدافع بيسوا عن العذرية كمعيار للعفَّة. إنّ الحب الخالد ليس ممكناً إلا من خلال المرأة التي تُنكَر كامرأة. يبدو أن الجنس يجعل كل شيء قذِراً. وحده الحلم بوسعه أن يتجنَّب الروتين. «إن امتلاك جسد جميل لا يحتضن الجمال»، يشير الكاتبُ دافعاً بالأمور إلى أقصاها: «بل يحتضن اللحم الذي هو نسيج من الخلايا والدهن. إن القُبلة لا تلمس جمال الفم، بل اللحم المبلَّل للشفتين الغشائيتين». إن حضور آخر غريب هو تطفُّل مزعج. وفكرة إقامة علاقة مع آخر، في حدّ ذاتها، هي بثِقل قلقِ الوجود.

كان كافكا أيضاً يدعو إلى الامتناع عن الجنس للحفاظ على رؤية فنية للحياة. ولا يختلف عنه بيسوا في تبنّي هذا الموقف الجمالي: «الحكيم الحقيقي هو ذاك الذي يعرف كيف لا يدعُ الأحداث الخارجية تغيّره إلّا بالحدّ الأدنى». قد يكون كل تفانٍ مرادفاً للاستسلام-أو هو كذلك فعلاً. والحب هو حلم لا يكاد يمكن حدسه إلا من مسافة بعيدة.

استجابات آليّة

قبل أن يتبنَّى السرياليون منهج الكتابة الآليّة -مستلهِمين ذلك من المشاركة الحرة أو التطهير النفسي المقترَح كمنهج للتحليل النفسي-، فإنّ هذه التقنية الخاصة بالسحرة القروسطيّين ستعود من جديد في القرنين التاسع عشر والعشرين. لقد وظّفها بيسوا ربما في سنتي 1916/1917 كأداة للاستقصاء الذاتي، أمرٌ ليس بالغريب لدى مبتكر الأنداد الأدبيّين، لدى من يلعب دور نفسه بلا كلل، ذلك الرجل القلِق دائماً بشأن سرِّ العذرية. وُقِّعت بعض هذه التجارب في الكتابة الآليّة للكاتب البرتغالي باسم هنري مور Henry Moore، وباسم واردور Wardour وبأسماء أخرى شبحية أيضاً. إنّ نصوصاً كالنص التالي، صريحة على نحو غير مسبوق، ليس بوسعها إلا أن تثير الدهشة:

«لا ينبغي لك أن تستمر في الحفاظ على العذرية. إنك

كارهٌ للنساء لدرجة أنك ستجد نفسك عاجزاً معنوياً. وبهذه الطريقة، فإنك لن تؤلِّف عملاً واحداً كاملاً في الأدب. عليك أن تترك حياة الرهبان هذه وعلى الفور (...) إن الرجل الذي يمارس الاستمناء ليس رجلاً قوياً. وما من رجل يكون رجلاً ما لم يكن عشيقا جيداً. الرجال الحقيقيون يتزاوجون كثيراً (...) اتخذ قرارك بمرافقة الفتاة التي ستدخل حياتك إلى السرير. اتخذ قرارك بإسعادها جنسياً. إنها المرأة التي ترغب بها. (...) وهي تمارس العادة السرية وتبحث عن رجل لممارسة تلك العادة (...) أنتَ رجلٌ بلا فحولة! رجلٌ بلا عضو رجل! رجلٌ ببظرٍ بدل ذكر! دودة! حيوان من ذوات الأربع! إنك ذكرٌ يتزوج ذاته. رجل يستمني كثيراً. احلِف لي أنك ستجعلني أحملُ منك بابن! الرجل الذي يقرر أن يبقى عفيفاً هو شخص يقرر الانفصال عن البشرية. لذلك فإنّ الزواج لا يعني الزواج بها في كنيسة أو أمام موظف السِّجل المدني. الزواج بها يعني ممارسة الجماع، ممارسة عملية التزاوج عدة مرات. يصبحُ الرجل والمرأة كاملين خلال الفعل الجنسي، لأن هذا الفعل هو لحمة مادية عبر البُنى الحسية. تزوَّج بها، اجعلها امرأة، افعل ذلك وكفى»[83].

أين نضع ما قرأناه للتو لهذا الكاتب الذي سيكتب لاحقاً مقولات

من قبيل «الحب خطأ، أو الحب جبن، خيانة لذواتنا». هنا، على الأقل، يقترح عمليات تزاوج مستعجلة، وعلاقات حب بعيدة عن أية طروحات أفلاطونية، ويضيف إليها، وكأنّ ما سبق لا يكفي، «بُنى حسِّية».

في 29 من سبتمبر سنة 1929، حيث لم يكن قد بقي سوى أشهر قليلة لكي تنكسر للمرة الثانية (بعد فسحة طويلة) العلاقات العاطفية مع أوفيليا، كتب إليها بيسوا رسالة يستبق فيها الابتعاد المتوقَّع. «لقد بلغتُ سناً تُمتلَك فيها السيطرة الكاملة على الميزات الشخصية، واكتسب الذكاء فيها القوة والمهارة التي بوسعه أن يمتلك. فهذه هي المناسبة إذن لكي أكتب عملي الأدبي بتتمة بعض الأشياء، وجمع أخرى، والتفكير في تلك التي سأكتبها. ولكي أنجز هذا العمل أحتاج إلى السكينة وبعض العزلة».

كان بيسوا آنذاك يبلغ الحادية والأربعين من العمر، ولم تكن قد بقيت له سوى ست سنوات من الحياة. وتتطوّرُ مأساته في «ناس» Gente بثبات، متضاعِفةً في أشعار وكتّابٍ وسِيَر غريبة الأطوار، ونصوصٍ باللغة الإنجليزية والفرنسية والبرتغالية. وسط هذا كلّه، تثير الدهشةَ على وجه الخصوص قصيدةٌ غريبة، بعنوان «إيروس وبسايكي» Eros y Psique. يبدو أن النص، وهو عبارة عن رواية خاصة لقصة «الجميلة النائمة»، يشير إلى أسطورة مانوية حيث فتاةٌ تستقبلُ العاشق، الذي كان يتعلم الممارسات الباطنية، وتقول له، كما لو كانت مرآة، «أنا أنت بالذات». هناك وقت ضائع وبعيد. ما يلي ذلك يمكن أن يُنظَرَ إليه كخطاب يقترب من الاستمناء النفسي أو، كأغنية في حب الذّات أيضاً.

تروي الأسطورة أن أميرة
مسحورة كانت نائمة،
وأنه لن يوقظها إلا أمير
سيأتي من مكان بعيد.

كان على الأمير المُرتقب
أن ينتصر على الخير والشر،
لكي يتحرر،
قبل أن يجد الطريق
الذي مرَّت هي منه.

الجميلة تنتظر نائمة
في سريرها المزَّين بالحجر
تحلم في المْوتِ بحياتها
تطوّق جبينَها أوراقُ اللبلاب.

وحين أعياه البحث والانتظار
المتلاحمان في الّليالي والنهارات الطويلة
رفع يده، لَمسها، وأحس باليأس
حين رأى أنه كان هو ذاته
الأميرةَ النائمة.

ثمّة جنسانيّة متذبذبة، لكن مكثَّفة، تلمع بوجه خاص في قصيدتَي أنتينو Antinoo وإيبيتالاميو Epitalamio. كتبتا كلتاهما باللغة الإنجليزية في سنة 1915 وكان الكاتبُ في السابعة والعشرين من عمره. بعد ذلك بوقت طويل، كتب رسالة إلى صديقه غاسبار سيمويس Gaspar Simoes حيث بإمكاننا أن نجد مفتاحاً لمعالجة هذه النصوص التي شكَّلت جزءاً من المشروع الثقافي لبيسوا والمرتبط بالفكرة التأريخية لـ «الإمبراطورية الخامسة» El Quinto imperio. يقول موضّحاً في الرّسالة: «أنتينو وإيبيتالاميو هما القصيدتان الوحيدتان الإباحيّتان حقّاً من بيْن ما كتبتْ. يوجد داخل كل واحد منا، ومهما قلّ تمرّسهُ فطريّاً بها، شيء من الإباحيّة يختلف مقداره، بطبيعة الحال، من رجل لآخر. ونظراً لأن هذه العناصر، مهما تضاءل وجودها، تشكِّل عائقاً لبعض العمليات العقلية العليا، فقد قرَّرتُ في مناسبتين، أن أحذفها موظّفاً المنهجية البسيطة التي تكمن في التعبير عنها بكثافة». إنّ هذه الفكرة، مُصاغةً على هذا النّحو، تبدو مهمّة. وهي تذكِّر بتعليقٍ لبافيزي مفاده أن حلَّ مشكلة ما لا يمكن الوصول إليه إلاَّ بعبورها. يعتقد بيسوا بأنه، إذ يطوِّر بعمق أفكاره الأكثر قذارة (بإحداثه نوعاً من التفجير التطهيري) بوسعه أن يتحرر منها، حتى يعيش وفقاً لحال الرجل الأسمى المزعوم.

كان أنتينو Antino شاباً من «بيتينيا» Bitinia، ينتمي إلى بلاط الإمبراطور الروماني أدريانو Adriano، الذي أصبح محظيّه وعشيقه في نهاية المطاف. في سنة 130 بعد الميلاد، يموت أنتينو غرقاً في النيل وهو في عمر الثامنة عشرة، ولا تتبيّنُ أسباب الوفاة قط، وإن كانت هناك بعض الإشارات التي تلمِّح

إلى أن الأمر، لا بد، كان متعلقاً بانتحار مصبوغ بالعناصر الأسطورية حول أضحية قُدِّمت لإطالة عمر الإمبراطور. إثرَ وفاة أنتينو، أراد أدريانو الذي لم يجد له عزاء في ذلك، أن يخلِّد ذكرى عشيقه.، فأسَّس -ضمن أمور أخرى- مدينة خصيصاً لتأبينه -وهي صرح الثقافة الإغريقية اللاتينية بمصر- بل إنه سكَّ نقوداً تحملُ صورته.

هل يمكن قراءة قصيدة بيسوا كتمجيد للحب المثليّ؟ ربما. لكن يمكن رؤيتها أيضاً كتمجيد خالص للجنسانية، للقوة الكاسحة للرغبة في جُلِّ أشكالها. ما ينعته بيسوا بالإباحية يظهر في رسالة إلى سيمويس بشكل واضح، ابتداء من البيت 123 من القصيدة المطوَّلة.

كان قطا آنَ يلاعب الشهوة، آنَ يلعب
مع شهوته وشهوة أدريانو،
واحداً يكونُ تارةً
وتارة اثنين،
يتحدّان أو ينفصلان،
وعند الإحجام، بكبح الشهوة الجامحة
ناظراً إليها لا مواجهة، بل مواربةً
أو بالتعجيل كثيراً بالشهوة المترقِّبة،
مُتمّسكا بها برفق أو قابضاً عليها بحميّة،
باللعب اليَقِظ، أو بجديّة،
بمضاجعة الشهوة، متأمّلا إيّاها،

أو مُفكّراً في طريقة لاقتناصها كابحاً شهوته الذّاتية[84].

لقد عاش العشيقان هذه العلاقة كدِيانة موجَّهة للآلهة التي تُنزِل الرجال (إلى الأرض) بهيئةٍ بشرية. وقد كُتِبت قصيدة إبيتالاميو في التاريخ نفسه الذي كُتِبت فيه قصيدة أنتينو، ونُشِرت القصيدتان معاً. هنا يصبحُ العنصر الذي يسمِّيه بيسوا إباحياً أكثر وضوحاً. يصف النص الخيالات الإيروتيكية لعروس أمام اقتراب موعد زفافها. وليست ردود الفعل التي أثارها هذا الحدث في الزّوج والمدعوين أقل شهوانية من الشخصيّات في النص. يدور النقاش حول ما إذا كان بيسوا قد كتب ذلك ليتخلّص من شياطينِ همجيةِ الجنس المزعومة أو لكي يعالج بصراحة هواجسه الخاصة في هذا المجال. من المستحيل أن نعرف ذلك. من الأفضل إذن أن ندع التوقعات جانباً. تبدأ القصيدة بطلب فتح النوافذ لكي يدخل النهار «كبحر أو انفجار». ترتفعُ الشمس في الأفق، وترتجفُ العروس لقرب موعد ما سيحدث. تفكِّر في الرجل الذي سيمتلكها. تتخيل الشفتين اللتين ستقبِّلانها:

بينها وبين السقف في آخر هذا اليوم
سينحني ثقل رجل.
آه، أمام هذه الفكرة تضمّ ساقيها مُدرِكَةً
أيَّ يدين ستفصلانهما،
متَوجّسة من الولوج داخلها، ومن الاستسلام
الذي سيجعل اللّذة تبدأ قاسية ومؤلمة.

بعد ذلك، يشير النص إلى أزواج الذباب التي، وهي تتزاوج، ستحط على أصابع العروس. بين رجليها، في نفس الوقت، «تتقدم نبوءة كأنها يدٌ داخلية». فجأة، تنهض الفتاة، تخفض عينيها في حياء، وتترك قميص نومها ينسدل ببطء على الأرض.

على امتداد مساحة عريها الناصعة
خلا مثلّث من الشّعر الأسود
يفارقُ بحدّة هيئتها البيضاء
ويُخجلها اليومَ أنْ تراه

تغطّي الفتاة جسدها بملابس رفيعة: فستان العرس الأبيض، وشال، وأطواق. تبتسمُ الفتيات اللائي يساعدنها بخبث. إنهن يفكّرن بأشياء ليست غريبة على الفتاة. وهي بكامل زينتها أخيراً تنزل الدرج، وكواحدة منهن، تختلط بالمدعوين إلى الحفل. كل شيء فرَحٌ وتوتر ترقّباً لما سيحدث بعد لحظات..

صِيحا أنتما أيضاً، أيتها الطفلة ويا أيها الطفل،
أنتما اللذان يُضمِر، عميقاً، بطنُكما الأملس
حقيقةً غير مجنَّسة، بلا جنس
صِيحا كما لو كنتما تدركان أي فرحة هذه
التي تصفِّقان لها بسعادة!

يمشي الجميعُ باتجاه الكنيسة وعيون المدعوين تنظر إلى المرأة، إنهم يرفعون فستانها بخيالهم. يتحرك الموكب حولها في رقصة فاحشة ومعربدة. ضباب غريب يلف المشهد. العريس مرهق من جموع الناس. لا يريد سوى أن تنتهي الوليمة. رغبته أوضح ربما من رغبة الشاعر الذي يحلم به.

أن يكتنه ذلك اللُّب رشفةً رشفة
أن يضع يده لأول مرة على زغب البطن ذاك
ويتلمَّس ذلك الجُحر المُشَفَّه
تلك القلعة التي جُعِلت لتُغزى
والتي بسببها، يشعر أن «مِدقّه»
ينتفخ ويؤلِم من الرغبة.

يحتلُّ الأدب مكان الشر. إنّ الكلمة الفاضحة لا تسمح للمدعوين بتزييف الأفكار المظلمة التي تخفيها الأخلاق الحميدة. ولا ينسى الشاعر أحلام العروس الليلية. ضربٌ من الجنون الديونيسي(*) ينتاب الراقصين: «اطردوا من فكركم كل ما سوى الجسد وما سوى منح حليب الذكورة الذي يعطي الحياة!». إن رجال قصيدة «إبيتالاميو» يتصرفون كفُحول. العروسان راغبان في أن تصل ساعة اللقاء، لكنهما مأخوذان، مع ذلك، بالجو الضّاغط الذي يخيِّم على القاعة الفخمة.

(*) نسبة إلى الإله الإغريقي ديونيسيوس، إله الخمر والجنون.

وفي تلك اللحظة، انزوى أحد المدعوين من كبار السن،
بفتاة في ركن مظلم ومنعزل
وبدأ يستثيرها ببطء.
فتكشّفَ جسدُها
رآها مستمتعة، والنبض في صدرها يعلو
حين شعرَت بيده تحوم حول ذلك الهدف الناتئ

تطهيرٌ عن طريق العبثية؟ زلَّة عابرة لشخص سوداوي؟ لن تعود الإيروتيكية الواضحة لبيسوا للظهور إلاَّ لاحقاً في بعض الصفحات من «كتاب اللاطمأنينة»، وفي بعض القصائد التسعين التي كتبها بين 1930 و1935. في هذه المرحلة، تسيطرُ فكرةُ أنّ الحب المثالي هو وحده الجوهري. وللوصول إلى هذه النتيجة الثنائية والرافضة، يعتمد بيسوا على افتراض أن الرجل يتشكل أساساً من «جسد ذكي». في أبريل سنة 1935، يعود إلى عالم مراهقته، ويتذكر والدته، ويخاطب، على غير المتوقع، محبوبة مثالية أو لعلها حقيقية -لكنّها مجهولةٌ لكُتَّاب السيرة-، وهي مُلهِمته في مجموعة قصيرة لقصائد كُتِبَت، ولغرابة الأمر، باللغة الفرنسية. ولا يمثِّل الأسلوب المسيطر فيها أيضاً بيسوا الذي يبدو وكأنه يكتفي بمراقبة مشهد الحياة من بعيد. كان قبل ذلك قد اشتكى بمرارة من شيء لن يكون من السهل، عن بعد، فكُّ رموزه: من تُراني قبّلتُ؟ ما الذي كان حقيقياً بيننا؟

ربما في مرة أخرى

ربما في مرة أخرى أو جولة أخرى
ستحبّينني
قد تقبّلينني ذات يوم
أو لعلّي أعرف أنّ الحبّ سيتكفَّل بالأمر
لا أدري ماذا أفعل بسماوات العالم
إنها زرقاء، وتجعلني أحلم بعينيك

مِلكة أم حورية؟

وجدتُها أو عثرت عليها من جديد
كنت أحلم بها أياماً طويلة
أحببتها وسأحبها دائماً.
لا أعرف حتّى إنْ كانت موجودة
هل هي ملكة أم حورية؟
ولِمَ يجعلها هذا الحبّ عظيمة؟

جميلة ويافعة

أنتِ جميلة / يعشقونك
أنت يافعة / يبتسمون لك
لعل حَبّك يستطيع أن يحرِّر
قلبي، حيث لا شيء يُشع

ابتسامة حزني
ستصبح ظلاً لضوء بعيد
لشُقرة ضفيرتِك الذهبية
لبياض يديك الباهت

لكني لا أملك سوى هذه الابتسامة
التي تغفو في أعماق عينيّ
بُحيرةً باردة، عندما تراكِ تضحكين
تضيع في ظلّ فرِح.

القلق

«للبحَّارة القدامى مقولة عظيمة:
الإبحار ضروري، الحياة ليست ضرورية.
أريد لي جوهر هذه المقولة مُعدّلا بما يُلائمُ ما أنا عليه:
الحياة ليست ضرورية، ما هو ضروري هو الخَلق».
بيسوا

ليست الحياة ضرورية؟ هل الحياة والفن يتناقضان بحيث يتنافران؟ سواريس، الذي هو «أنا» بيسوا الآخر، جعل أساس الدعوة للحب النقي نساء بأجنحة لا يُدركنَ باللّمس. لكن لا ينبغي أن نقوم بقراءة أحادية المعنى وساذجة لذلك. فإنّ سواريس، ومن منطلق عذريته المزعومة،

يقبل بإمكانية الحصول على امرأة «لا تثير الملل لأنها تتغير باستمرار». إن هذه الفكرة تثير الاستغراب في هذا السياق، حيث الحب ليس إلا شكلاً من التمثيل المقصود، وحيث التعايش مع الآخر مرادفٌ آخر للموت، والاستسلام تقييدٌ وضربٌ من تَعَبِ المشاعر.

«الحب هو غريزة جنسية... لكننا لا نحب بذلك الدافع، وإنما نحبُّ مفترضين أن هناك شعوراً آخر (...). الحب الرومانسي إنما هو لباس تصنعه الروح لكي تحيط به الكائنات. لكن ذلك اللباس ليس أبدياً: يدوم كثيراً أو قليلاً، ثم يتمزق، ويظهر الجسد الحقيقي للإنسان البشري الذي قد غطَّيناه. الحب الرومانسي، بالتالي، هو مشوار إحباط. وهو لا يكون كذلك إلا عندما يقرّر الإحباط، المُدركُ بوصفه كذلك منذ البداية،أن يغيّر نموذجه المثالي باستمرار. هكذا، فإنّه يصنعُ في ورشات الروح ألبسة أخرى يمكن بها تجديد هيئة الكائن حين يلبسها»[85].

إنّ فعل الحلم عند سواريس- بيسوا يصبح ممارسةً عمليةً أكثر بكثير مما هي الحياةُ. يحصلُ الرجل العملي الذي يشير إليه بافيزي أيضاً على متعة محدودة واستنزافية. في المقابل، لا أحد يتعب من الحلم. كل مقدرة نابعةٌ من عدم الرغبة. ولا جدوى حتى من أن يكون المرء لاأخلاقياً. النساء الحقيقيات قاصراتٌ بالأساس. لكن الكاتب يمتدح فجأةً سيدة هي بالذات

«ما ينقص كل الأشياء حتى نستطيع أن نحبها إلى الأبد».

وينتهي هذا التأرجح بالنظر إلى الحب والمرأة على أنهما خطر مؤكد: قبلة واحدة بوسعها أن تقتلنا، منحُ الحب يعادل فقدانه، ولمس جسدٍ هو التنازل عن حلم الحب اللامتناهي. كل متزوِّجي العالم هم أشخاص محبطون يختبئون وراء طبقة من السعادة الزائفة. نحن البشر نكون بذلك جُزراً في بحر الحياة. يجري بيننا نهر يفصلنا حتماً. ولكنّ فلسفة سواريس المُوحِشة تجانب الصواب أيضاً في هذه النقطة. وسيؤدّي به هذا الزهد إلى الشعور بالاغتراب عن العالم وعن ذاتِه.

الأرض والأسطورة

«لا توجد كلمة بوسعها أن تحفظك».

بافيزي

«هل عرفتَ يوماً شخصاً هو أشياء كثيرة يحملها معه في آنٍ واحد، وكل حركة من حركاته، كل شيء تفكره عنه يخبّئ أشياء لا حدَّ لها عن أرضك وسمائك، وكلمات وذكريات وأياماً ماضية لن تعرفها أبداً، أياماً قادمة وأشياء يقينيّة، وأرضاً أخرى وسماء أخرى ليس لك أن تملكها؟»(86).

يَنسبُ بافيزي هذا السؤال المؤثِّر إلى الراعي إنديميون Endimión، المُغرَم بالقمر، في حوار له مع غريب. يعود هذا المقتطف إلى «الوحش» La fiera،

وهي فقرة من حواراته الشهيرة Dialoghi. ليس من قبيل الصدفة أن يكون الكاتب قد نصح دافيد لاخولو David Lajolo بأن يعود إلى هذه الكلمات، إذا ما كان يرغب في أن يعرف من هو الرجل أو الحيوان الجريح الذي يختفي وراء رسالة الحب السري تلك. إن الشخص الذي بوسعه أن يختزن الأشياء كلّها (كونّي دولينغ؟ تينا؟) لم يكن يستطيع هذه المرة أن يهبَّ لمساعدته. وليس بسبب اللامبالاة أو البعد. كانت المرأة المقصودة هي الشبح، ولم تكنْهُ أيضاً. باللجوء إلى المنهاج نفسه الذي يستند إليه الجزء الأساسي من نتاجه الروائي والشعري، كان بافيزي قد بنى بالمرأة أسطورة مؤسِّسة. وقد فعل ذلك، كما يقول لصديق آخر، مطأطئ الرأس، ضاغطا أسنانه، دون أن ينبس ببنت شفة، كما لو كان وحشاً. كانت تلك طريقته الخاصة -التي لا تختلف كثيراً عن الطريقة التي اختارها كافكا- في الاستحواذ على الفتيات اللائي أحبهن. كان يستحوذ عليهن من خلال اللغة إلى أن يضعهن في ما يشبه المحراب الشخصي من حيث لا أحد يستطيع أن يزحزحهن.

إنّ الأسطورة لدى بافيزي، دائماً ما تستحث الذكرى، ولكنها لا تفعل ذلك كتمرينٍ لتقوية الذاكرة أو مجرَّد تأبين للشوق. إذ يتّخذُ البحثُ الذي يُشرَعُ فيه مسافة من المؤرخ الافتراضي الآخذ في إعطاء شكلِ قصةٍ لماضٍ ضائع. لا يتعلق الأمر بإعادة اكتشاف الحياة من خلال عرضٍ لامع للمهارة الخطابية. فما هو أسطوري يولد كنتيجة للقاءٍ أو مواجهةٍ لازمنية بين الإنسان وذكرياته. إنه المكان الذي تستقر فيه اللحظة التي لا تتكرَّر. انبثاقٌ لحالةِ عذريّةٍ جامحة. والغاية هي إحداث وميض يضيء الحقيقة الجوهرية، أو التقاطه. التحامٌ متبلور ما بين الكائن وصيرورته.

بهذه الطريقة، يعيد الكاتب اختراع تلال «بيامونتي» الصفراء، التي تشتد بها الرياح (فضاء مقدَّس ينسج رواياته حوله)، والطفولة، وصيف المراهقة، والنساء المتحرِّرات من الكآبة إلى الأبد. إن المحاولة البافيزية ترفض بشكل صريح المنهج البروستي الذي يعتمد استدعاء الماضي من خلال الذاكرة أو استذكار انطباعات تعود إلى أزمان مضت، على غرار كبار السّن الذين عادة ما يتذكَّرون اللحظات الجميلة، بشيء من الحنين والإذعان الرصين.

إن بافيزي لا يسعى إلى أن يعود ثانية ما كانه من قبل، وإنما إلى اكتشاف ما هو عليه في الحقيقة: رجل يعاني، ويحب ويصمد. هذه الحركة التي بدأت عن طريق الفن تتوجه إلى استعادة الحدث أو الظرف الحياتي لرؤيته من جديد كأول مرة في «هنا والآن» يقعان على هامش الزمن التسلسلي(*).

تنكشفُ له العناصر الأوليّة من خلال تجلٍّ يحيلُ على نحو استحواذيّ إلى الانطباعات الأولى للحياة. يطالب الكاتبُ المَشاهدَ بأن تعيش وتتنفس كما لو كانت فلاحين تعِبين عند آخِر النهار. يعطي مثالاً في إشارة ممكنة إلى أرض طفولته: «التلةُ-النهدُ الكبرى ينبغي أن تكون جسد إلهة توقَد لها المواقد، في ليلة القديس يوحنا، وتقام لها الطقوس». هذا العالم تقطعه دائماً امرأة بعيْنها والنتيجة عادة ما تكون تلك المعجزة العابرة. ولا يدوم هذا الحدث ربما أكثر من الكلمات التي تستدعيه، لكن بينما يحدث ذلك، تتألق الأشياء أكثر من أي وقت آخر. مبتعداً في كل مرة أكثر عن الطبيعة الوصفية

(*) تنطلقُ فكرة بافيزي من مفهوم أفلاطوني يشير إلى وجود زمنين: أيون aion أو الزمن الموجود (دائماً) وكرونوس Chronos، زمن المصير. وتؤيّدُ الدارسة باولا فيليبسون Paula Philippson أنه من التقاء هذين الزمنين يولد عالم رمزي شكله المعرفيّ هو الأسطورة.

-تياره الأول-، سيجد الشاعر في قراءته لجيامباتيستا فيكو Giambattista Vico، وجيمس فريزر James Frazer وليفي-برول Lévy-Bruhl العناصر اللازمة لكي يستكشف الأسلوب الرمزي. من هناك سينتهي به الأمر، مع جانغ Jung، إلى البحث عن ذكريات طفولية وعن الإرث العتيق. وتفيدهُ النماذج الكونية في العودة إلى نقاء الفِكر البدائي. يهتم بافيزي بتوضيح هذه المسائل بشكل أفضل في تقديمه لكتاب «حوارات مع ليوكو»:

«نحن مؤمنون بأن الأسطورة لغة، وسيلة للتعبير. ليست شيئاً اعتباطياً وإنما هي مرتع للرموز، لديها، كما هو الشأن في جميع اللغات، جوهر خاص من المعاني لا يستطيع أيُّ شيء آخر أن يعبِّر عنها. عندما نكرِّر اسم علَم، أو حركةً ما، أو معجزة أسطورية، فنحن نعبِّر في نصف سطر، في بضعة مقاطع صوتية، عن أمر مختصر ومفهوم، جوهر حقيقة يمنحُ الحياة ويغذي جسداً كاملاً من عشق، من حالات إنسانية، من تركيبة مفاهيمية كاملة. وإذا ما كان ذلك الاسم أو تلك الحركة، فضلاً عن ذلك، مألوفاً لنا منذ الطفولة أو منذ المدرسة، فالأمر أفضل على هذا النحو. لأنّ القلق يكون أكثر حقيقيّة وجذريّة عندما يحرِّك مادة معروفة (...). نحن مؤمنون بأن الإلهام العظيم لا يمكن أن ينبع إلا من الإلحاح العنيد أمام الصعوبة ذاتها. ليس ثمة شيء مشترك بيننا وبين الرَّحالة والمستكشفين والمغامرين. فنحنُ نعرف أنَّ أضمن

الطّرق وأسرعها لاندهاشنا هي تثبيت النظرة -من دون زعزعتها- دائماً في الهدف نفسه. ويوماً ما سيبدو لنا -كما لو بفعل معجزة- وكأننا لم نكن قد رأينا ذلك الهدف من قبل»[87].

سيؤدّي هذا المسار ببافيزي إلى خلق الشعر على شكل صور أو على شكل «صورة-قصة» مثلما سيسمِّيه. هذه الفكرة نابعة من سعيه إلى روايةِ قصص طويلة، في صيغة شعر، بوسعها أن تقيم علاقة ملموسة مع الأشياء ومع المشهد. إنّ الطريقة الوحيدة للمعرفة، الدهشة الوحيدة لا تنبع من الأشياء الجديدة، وإنما من الذكريات المنبوشة والمحوّرة بِصبر صائغ. مادّةُ السرد هي الوقت: التحدي يكمن في تحويل هذا السريان الرتيب إلى كلِّ متخيَّلٍ يملك الصلابة ذاتها التي تملكها الصخرة. ورغبةً منه في تجربة هذه المنهجية، سيقوم الشاعر بتجربة أولى سنة 1933، بقصيدة «منظر طبيعيّ 1».

تصعدُ الدروب بين الكروم،
بثُلّةٍ مجنونة من بناتٍ
يلبسن ألواناً صارخة.
يلعبن ويصِحن
وتهبطُ بهنّ إلى التّسهل.
يغمزُ الفلاّحون للنساء
ويسألونهنّ،

وهنَّ يرتدين
جلود الماعز،
متى سيجلسن على الروابي كي يتشمّسْن.

الحقل، منطقةٌ للأسرار، يصبح مسرحاً لفتياتٍ يمارسن الحب بدافع الغريزة. كبعض الحيوانات الليلية، يبدون ممسوسات بتأثير من القمر. وقد جُعِلن في مرتبة الإلهات، يجسِّدن تلك الروح الحسِّية والبدائية. المرأة هي الأرض والموت أيضاً، «ذلك الموت الذي يرافقنا من الصباح إلى الليل، أرِقاً، أصمّ، كندمٍ قديم أو عادة سيئة سخيفة»(*). إن الأشعار التي تحمل عنوان «الأرض والموت» La tierra y la muerte (عملٌ كُتِب بين أكتوبر وديسمبر من سنة 1945) تتأرجح ما بين قطبين رمزيين: الأزليّ والعابر. تأتي المرأة من المحيط مثل أفروديت أو الحوريات الممجَّدات والمشؤومات في الآن ذاته. وبالتالي فهي تنتمي إلى حقيقةٍ مُغايرة. وبين الأمواج، ينساب فجأةً صوت ت.

دائماً تأتين من البحر
لكِ صوتُه الأجش.
وعيْنان سرِّيّتان
من ماء حيٍّ بين مواقد النار

(*) لقد استمد دافيد لاخولو David Lajolo إلهامه من بيت الشعر «سيأتي الموت وستكون له عيناك»، لكي يعنون سيرته الكلاسيكية لبافيزي «العادة السيئة السخيفة».

وجبينٌ صافٍ، كسماء
تحت السحاب.
تنبعثين في كل مرة
كشيء قديم
وبرّي كان يعرفه القلب
فيرتجف.

قبل ذلك بفترة وجيزة، كان قد كتَب «القصائد القصصية» التي تحمل عنوان Lavorare stanca («العمل يُتعِب»، والتي نُشِرت عام 1936)، وهو كتابٌ عدّه المؤلِّفُ نفسه أفضلَ ما كُتِب بإيطاليا خلال تلك السنوات[88]. إن بطل جميع النصوص تقريباً هو مراهق يغادر القرية إلى مدينة تترصَّده بالوحدة والعوز. الجنس عنده بمثابة مواساة، لتعويضه عن تعب العيش في عالم مركَّب. في ذلك الحين، نجد النساء مستقرات في الخطاب البافيزي، بكلّ يسر.

«لم يعُدنَ مراهِقات. لم يعُدنَ فتيات ملائكيات. ولم يصبحن زوجات بعدُ ولا أدوات ظرفية. إنهن رفيقات الحياة، لطيفات أحياناً كثيرة، ومزعجات أحياناً كثيرة... ولذلك، فإن بَطلي يتمسَّك باستماتة بمفهوم القوة والرجولة الذي ينبع لديه من التقاليد الريفية، ويعالج بشيء من المثاليةِ الميزوجينيةَ المقدَّسةَ التي يتميَّز بها أي رجل من «بيامونتي»،

والذي بوصفه منتمياً إلى بداية القرن العشرين، يرى المرأة دائماً، كشكسبير إلى حد ما: سكوتاً جميلاً[89]...».

في كتاب «العمل يُتعِب» تظهر نماذج معيَّنة لفتيات يعُدنَ للظهور، لاحقاً، في الأعمال الروائية، بأقنعة مختلفة: الغريبة الماكرة والخسيسة دوماً («أجداد» Antepasados)، تلك التي تسبح في بحيرةٍ بينما تترك الشيطان يلامسها، لكي تستلقي في ما بعد تحت الشمس («منظر طبيعي 1»)، أو الشابة جِيلاًّ Gella في «ناس لا يفهمون» Gente que no comprende التي تعيش في المدينة مشتاقةً للروابي، وللتمرُّغ في العشب دون فِعل أي شيء. وكذلك العاهرة الحلوة التي تأكل الهلاليات بعد العمل، وتطمح للعيش في حالة من الحرية («أفكار ديولا» Pensamientos de Deola)، أو تلك القروية التي، عندما كانت أصغر سناً أو طفلة تقريباً، كانت تشتم رائحة التبغ والقش، وترجف أمام الاتصال العابر بالرجل. يرى بافيزي في هذه الشخصيات انعكاساً نموذجياً لحياته الماضية وللشعر، بالمعنى الأكثر حرفية للكلمة. هذا الموضوع المطروق ويتكرر بشكل يثير استغراب الكاتب نفسه.

«إن حكاياتي ليست سوى حكايات حبٍّ أو عزلة. على ما يبدو، لا توجد طريقة عندي للخروج من العزلة إلا بالحصول على حبِّ فتاة. أيُعقَل ألاَّ يكون لدي أيُّ اهتمام آخر؟ هل ذلك لأن العلاقة الإيروتيكية قابلة للأسطرة بسهولة أكبر، من دون الدخول في تفاصيل؟[90]».

وتتجلّى هذه الإيروتيكية المُلِحَّة في قصيدة «نساء عاشقات» Donne apasionate، حيث تخرج عدة فتيات شبه عاريات من الماء تلفُّهن أعشاب البحر الرجولية، وثمة قوة كامنة وسرِّية تسعى إلى تملُّكِهن. وفي نهاية القصيدة، نجد استحضاراً مبطَّناً لرؤىً وأحلامٍ مراهِقة.

تنزلُ الفتيات إلى الماء عند الغروب
عندما يتلاشى البحر الممتد
يخشين الأعشابَ الغائصة
تحت الأمواج التي تشدُّ الأرجل والأكتاف
من أجسادهن العارية جداً.
ثم يتكمّشن جميعاً ويشدُدن اللّحاف
على أرجلهن ويتأمَّلن البحر
كما لو كان مرجاً عند الغروب. هل تجرؤ إحداهن
الآن على الاستلقاء عاريةً في المرج؟ سوف تقفز
من البحر تلك الأعشاب التي تلامس الأقدام
لكي تشدَّ ذلك الجسد المرتجف وتتلوَّى حوله.
تلك الغريبة المجهولة التي كانت تسبح ليلاً
وحيدة وعارية، في الظل عندما يتغيَّر القمر،
اختفت ذات ليلة ولم تعد تأتي أبداً.
كانت عظيمة، ولا بد أنها كانت بيضاء وفاتنة
حتى تدركها العيون من أعماق البحر.

إن العري الجسدي موضوع يتكرَّر باستمرار في أعمال بافيزي. وفي ذلك، ربما، استعارة من المراهَقة المثالية، والشهوانية والحيوانية. لكن العري أيضاً يظهر بمثابة موضوع محرَّم (هكذا يُنظَر إليه في رواية «من بلدك» Pasei tuoi)، وهو انعكاس بعيد لهوَس ما استعرائي كان يطارد بافيزي منذ البداية. ولهذا الأمر علاقةٌ وطيدة بحبِّه لمياه نهر «بو»، والشمس وغبطة الرياضات المائية.

«يهدّئُ «الـ «بو» أعصاب بافيزي، ويريحه من تعب الدراسة والكتابة، لأنه يجعله يقيم اتصالاً مباشراً مع الأشياء الحقيقية والملموسة: الأشجار والماء والعشب ولون الغابات الأخضر. تكفي إشارة واحدة لإقناعه بالذهاب إلى النهر. جميع أصدقائه يعلمون أنَّه ولَعُه الوحيد. لا يحب الرياضات، ولا الجبل ولا جمع الطوابع البريدية ولا الرسائل، هو لا يحب إلا السباحة عارياً والتجديف في النهر (...) إن التعب الجسدي يثيره، والاتصال مع النهر والطبيعة يحدث فيه تحوُّلاً. هكذا، وقد أحرقته الشمس، لا يجتاحه أيّ ملَل خلال ليالي المدينة. ينسى الرّبو، وتختفي آلام الرّأس، ويسيطر بقوّته الجسدية حتى على زملائه...»[91].

تستبق القصة التي تحمل عنوان «التعري» Nudismo الجزء الأول من رواية «الشيطان على التّلال» (1948)، حيث الجسد المجرَّد من الملابس

يتماثل مع تلك الضفة التي سيُفسدها العمران المكثَّف. يبدو أن الطبيعة البشرية لا تطيق الجسد المجرَّد. فنساء المدينة يشعرن بعدم الحماية لمجرَّد تغييرهن لفساتينهن. يخلعُ بطل هذه القصة ملابسه ويذهب إلى البحيرة منتظراً، بشكل سري، أن تشاهده امرأة وهو في تلك الحميمية اللطيفة. إنّ هذا الموقف يُشعِره بالرضا، لأنه يعتقد أنه بذلك قد أدرك التّماهي الجوهريّ مع الأرض. وسوف ترى إحدى الريفيات ذلك الفتى صدفةً ولكنها لن تصاب بالدهشة. فهي تجد في الاستعراضية الذكوريّة شيئاً غير جدير بالدهشة، وتافهاً من منظور إيروتيكي. مثلما لا تثير الحيوانات، التي تكون دائماً عارية، دهشة سكان الريف.

إنّ كلّ طبيعيٍّ مرادفٍ للأصليّ وللعودة إلى ما هو أوّلي، في محيط مُصطنع، يصبح مثيراً للارتباك. هذا ما نلحظه في إحدى قصص مجموعة «مهرجان أغسطس» والتي تحمل عنوان «يوم المسبح»، وهو موضوع سيتكرر أيضاً في رواية Bella estate («الصيف الجميل»، 1940).

«إن عري السماء ينادي بعرينا. من الصعب أن نخفي الأفكار في هذا العري النادر. مَن يتحرك لا يكاد يشعر بأنه مرئي، كالأحجار في قعر الماء. وحدتنا فراغ، سكونٌ للأفكار. لا يمكن الهروب، حتى في الماء، من الوحدة والانتظار. ينزلُ بعضُنا إلى القعر لكي يلمس الأرضية، إنه شيء غريب. وكل تلك اللحظات التي تمرُّ به وهو غاطس في الماء الأخضر هي طريقة للاختباء وللبقاء وحيداً»[92].

إلا أن الشعور بعدم الأمان الذي يُحدِثه فعل الظهور عارياً في المجتمع يثير في البطل الخوف من أن يبقى وحيداً بإفراطٍ مع ذاته. أمِنَ الأفضل البحث عن شخص لمشاطرته القلق الذي يولدُ على هذا النّحو؟ هل يُعالجُ ذلك الفراغَ الداخلي الذي ليس بوسع أحدٍ أن يهرب منه حتى وهو محاط بأصدقاء، أو بعشّاق، أو فضوليّن أو أقارب؟

«نحن هنا لكي نسبح ونتشمّس، نقول. والأمر كذلك. نحن هنا لكي نكون معاً. كل واحد منا يفكر بأنه، حتى وإن كان المسبح خالياً، لن يستطيع أن يكون وحيداً تحت الشمس (...). كلنا قلقون، أحدنا جالس، وآخر مستلقٍ، وآخر يتحرّك، وداخلنا جميعاً وداخل كل واحد منا فراغٌ، انتظارٌ تقشعرُّ له البشرة العارية»[93].

ينْتهي المراهقون في رواية «الصيف الجميل» إلى اكتشاف أن الحقيقة ليست سوى سقوط، وخطيئة، وانحراف. يبحثون عن الرذيلة وتجاوُزِ الحدود التي تفرضها المؤسسات. جينيا Ginia، البطلة، لا تبلغ سوى السادسة عشرة من العمر. وهي تربط ذاتها بالصيف. أن تنام في هذه الفترة هو أن تسرق الوقت من الفرح. كل شيء هنا احتفالٌ ويجب استغلال اللحظة الفريدة. الفتيات يستلقين تحت الشمس في حالة من الاستمتاع. عندما ستظهر أمام جينيا Ginia أميليا Amelia، وهي عارضة للرَّسامين ذات خبرة، سيكون

إغراء التشبه بها (حتى في تشاؤمها) كبيراً. الدخول إلى عالم العارضات هو قبولٌ للعُري ليس بمعناه البريء تماماً. تشعر جينيا بانجذاب مَرضي تجاه إمكانية مواجهة الأعراف الاجتماعية وتحدّي خجل المثولِ عاريةً أمام النظرة الرجولية.

«أميليا -السمراء كما كانت- كانت تبدو وكأنها غير نظيفة وكان منظرها مثيراً للشفقة... أما جينيا فقد عادت إلى الاضطراب مرة أخرى عندما رأت أميليا وهي تتمدد وتأخذ السروال الداخلي الذي وقع على الأريكة. لكنه كان اضطراباً غبياً، ذلك القلق الناجم عن إدراكها أنّ جميعهن قد جُعِلن على الهيئة نفسها وأن أي شخص يرى أميليا وهي عارية كأنه قد رآها هي. عادت جينيا إلى رؤية بطن أميليا الأسود وذلك الوجه اللاّمبالي وذينك النهدَيْن المترهّلين. ألا يوجد شيء آخر أفضل للرسم عند المرأة؟ إذا كان الرسّامون يرغبون في تصويرها عارية فلا بد من أن لهم أهدافاً أخرى. لماذا لا يرسمون عارضين رجالاً؟ (...) عليهن بالحذر لكي لا يسمحن برؤيتهن وهن عاريات»(94).

في قصيدة «لوحة ذاتية للمؤلف» Retrato del autor يظهر شيء، تحت نظرة بافيزي الحادة، لا يبدو بريئاً. يبدو أن الشاعر -مرة أخرى- مثل

كافكا، يرى للجسد طبيعةً مزدوجةً بوصفه موضوعاً للرغبة والضياع.

لا رائحة لي، لأن لا لحية لي. الحجَر يجمِّد
هذا الظهر العاري الذي تحبُّه النساء
لأنه أملس: وأي شيء لا تحبُّه النساء؟
لكنهن لا يمرُرن من هنا. في المقابل، تمرُّ كلبة
يتبعها كلبٌ قد بلَّله المطر، وكم رائحته كريهة.
الغيمة المصقولة، في السماء،
تنظر ساكنة: تبدو وكأنها مجموعة ورق.
صديقي، هذه المرة، وجد عشاءه.
النساء يُحسنّ معاملة من كان عارياً. يظهر
أخيراً عند الزاوية فتى يدخِّن.
لديه هو الآخر ساقان مثل ثعبان الماء، شعرٌ مجعَّد،
وبشرةٌ متينة: ذات يوم، سترغب النساء
بتجريده من الثياب واشتمام رائحته لكي يختبرنها إذا ما
كانت طيبة.
عندما وصل، مددتُ قدمي. وقع على الأرض
طلبتُ منه سيجارة. ودخَّنّا معاً في صمت.

المرأة عند بافيزي ثروةٌ محكوم عليه بأن يضيّعها. إن استحالة الوصول إلى الحب، أو على الأقل إلى تواصل أساسي مع الآخر، ستقوده إلى البحث عن معنى إبداعي للوحدة الوجودية «القاعدة البطوليّة الوحيدة هي البقاء وحيداً، وحيداً، وحيداً»، يقول في «مهنة العيش»، بغطرسته المعهودة. من هذا المنظور المعتم، فإن حياة الإنسان إنما هي سقطة تبدأ بالحدوث منذ المراهقة المثالية، وهي لحظة لا يمكن استعادتها، حيث لم نكن فيها «بَعدُ قد أحنينا رؤوسنا أمام المشاغل»). وستعيش المرأة هذا المسار كطريق نحو الانحطاط. فبعد تأليهِها تُحوَّل إلى عاهرة، وخائنة، وشخصية جُعِلت لتثير في الرجل عذابات لا حصر لها.

«مفتاحٌ آخر يمكن أن نجده في قصة L´idolo «المعبود» (1931) حيث يتطرَّق بافيزي لموضوع سينقله لاحقاً كُتّاب آخرون، من بينهم ألبيرتو مورافيا Alberto Moravia: العشق الأعمى لرجل تجاه عاهرة، والذي يصل به إلى حدِّ ترك كل شيء من أجلها، وإلى إفلاسه، لكي يصير محطَّ استهزاء ويفقدها في آخر المطاف. وبخلاف زملائه، فإن بافيزي يهتم بصبِّ حقده على تلك المرأة التي ترفضه ويحبّها بلا حدود. إنّ الوقوع في حبِّ نساءٍ يحتقرنه ورَفضَه لأولئك اللائي يُبدين اهتمامهن به موضوع مكرور لدى بافيزي،

يتخيّلُ حياته ونتاجه الأدبي. إنه لا يستطيع أن يحب أولئك النساء اللائي بوسعهن أن يُغرَمن به. عليه أن يلجأ بالتالي إلى أولئك اللائي لسن مغرمات به»[95].

تعود كليليا Clelia، بطلةُ «بين نساء وحيدات» Entre mujeres solas، إلى «تورينو» في خضمٍّ احتفالات الكرنفال. أمّا روسيتا Rosetta، -الساذجة والمدلَّلة- فتحاول الانتحار في فندق للمدينة، كما فعل بافيزي لاحقاً. وكان قبلَ ذلك قد لجأ إلى الوحدة أو أنّه استسلمَ للمتعة العابثة للعلاقات الجنسية المجرَّدة من المشاعر. وفي تلميح إلى السحاق، تلتقي الفتاتان لاحقاً مع مومينا Momina، امرأة بلا ضمير ولا مبادئ، مستسلمة للانحلال بلا قيود على غرار أميليا في «الصيف الجميل». لا شيء، على ما يبدو، يهمُّ كثيراً هذه المرأة الخبيثة، والتي تبدو الفتيات جميعهنّ، في نظرها، كائنات منحطّة بشكل أو بآخر. لا تستطيعُ روسيتا أن تحبَّ، وتعيشُ حائرة في مجتمع أناني وبشع محاوِلةً أن تجد نفحة من الصدق. في «نار كبيرة» Fuego grande (1946)، وهي رواية غير مكتملة ألَّفها بافيزي مع صديقته بيانكا غاروفي Bianca Garufi، والتي عثر عليها صدفة إيتالو كالفينو Italo Calvino، يُظهر جيوفاني Giovanni (وهو قناعٌ محتملٌ للكاتب) شخصيةَ سيلفيا Silvia كتركيبة شاملة.

«كم من «سيلفيا» هناك، كنت أقول لنفسي. كل امرأة هي «سيلفيا» ما. أيعقل ذلك؟ كنت قد عرفت «سيلفياتٍ»

أخريات في الماضي. كانت حياتي عُقدةً من «سيلفيات» اقتربن مني لوهلة. كلهن يتشابهن. كلهن استطعن فهمي سريعاً. لكنني هذه المرة، استطعتُ أن أدرك شيئاً آخر: ألا وهو أنَّ ما كنت أعانيه من أجل «سيلفيا» لم يكن من قبيل الصدفة. كان علي أن أفكِّر بأنه لم يكن لي أن أعيش مع «سيلفيا» بالذات. هي، عيناها، شعرها، صوتها... لم تُخلَق لي. فقد تشكّلت منذ الولادة، ثم نَمَتْ لكي يشاهدها ويسمعها ويقبِّلها شخص آخر، رجلٌ لا علاقة له بي، أكثرُ اختلافاً عنّي مما هو حيوانٌ أو جذع شجرة. ماذا كان بوسعي أن أصنع؟»(96).

تقعُ «كارلوتا»Carlotta، المحاسِبة بطلةُ قصة «انتحارات» Suicidios، في غرام الرجل الذي لا يحبها، ولكنه يضاجعها في فعل طيبة مصطنع. «لم يكن الشأن يتعلق بكون كارلوتا تشكِّل لغزاً. على العكس، فقد كانت إحدى أولئك النساء البسيطات للغاية -المسكينات!- اللائي إذا ما نسين للحظة أن يكنَّ مخلصات لذواتهن، يحاولن التذرع بذريعة أو التغنج. يبدونَ مثيرات للحنق. لكن طالما كنَّ بسيطات، فلا أحد يبالي بهن. لم أفهم يوماً كيف كانت تطيق كسب عيشها بالعمل كأمينة صندوق. كانت ستكون أختاً مثالية»(*).

المرأة الأخت، عديمة الجذور، الغائبة. في جميع الأحوال، هناك رغبة وصلٍ مُحبَطة. في أعمال بافيزي، الأنثويُّ طبيعةٌ تبدو مرتبطةً بفكرة الخيانة.

(*) تحيلُ القصّة إلى «الروايات الكاملة»، لدار «إيديسيونيس ب» Ediciones B.

كونسيا Concia، تلك السيدة التي تتمتّع بقدر ما من الجمال في رواية «قبل أن يصيح الديك» Antes que cante el gallo (1948) هي رمز للفتاة التي ترتبط بالأرض. ولكن أمامها أيضاً ترتفع الجدران الهوائية، شعورٌ بالبُعد يغدو مؤلماً أحياناً. في الرواية يقبلُ الرجل الحبّ ما دام لا يتجاوز كونه مجرَّد علاقة جنسية ومتعة متبادلة، وما دام يؤدي مهمته كحماية له أمام الوحدة. لكنه يرفضه عندما يتحول إلى عشق ويتطلب التفاني. يقْبلُ ستيفانو Stefano إيلينا Elena –وإن كان يربطها بكونسيا– ما دام لم يقع في حبها. بافيزي وشخصياته الرجالية عاجزون عن حب النِّساء القريبات. ويسطِّر الكاتبُ ذلك في يومياته.

«إن رفقة الشخص المحبوب تسبِّب المعاناة والعيش في حالة من العنف. لا بد من اختيار رفقة من لا نأبه به، لأن علاقتنا به، إذاك، تكون ممتلئة بالتحفظات الفكرية وتكون لدينا رغبة مستمرة في أن نبقى وحيدين، وفي داخلنا نُلغيه...»(*).

مرة أخرى يتسلل ظلُّ كافكا بين ثنايا العالم البافيزيّ. تصبح المرأة المعشوقة في نهاية المطاف دخيلة شديدة الإزعاج. ويأتي رفضُ الزواج في هذه الحالة من طرف النساء، كما نرى في بعض القصص مثل «احتفالات أغسطس» Fiestas de agosto. إذ تكتشف الفتيات بوضوح ذلك النزوع إلى الهرب المرتبطِ بالعجز عن الاستسلام الروحي وحتى الجسدي.

(*) هذا التعليق الذي يعود إلى «مهنة العيش» يتعلق بيوم 24 من أبريل 1939.

«بدأت تُراودُ ذهنه خيباتُهُ مع نسائه المعدودات: إرنيستا Ernesta، كاتي Cate، خادمة بلا اسم، العاهرات اللائي لا وجوه لهن وحتى مارينا Marina، وإن كان لم يلمسها أبداً. كلهنَّ قلن له الشيء نفسه. اضطهدنه بالذكرى نفسها، كما يحدث بلا شك مع متَّهَم حينما يقع بين أيدي متَّهِميه. عاجزاً عن الدفاع عن نفسه، في الفجر الصامت، رأى كورَّادينو Corradino هذه المرّة بوضوح ما يجزم بافيزي نفسه بأنها حقيقته. لقد عامَل دائماً أولئك النساء بالطريقة ذاتها. لم يكن قادراً مع أيٍّ منهنّ على أن يقول كلمة رجل، أن يخرج من عزلته. لو كان على الأقل صارماً، قادراً على التحكُّم أو الاغتصاب. فكَّر في ذلك الصباح بأنه قد قام باغتصابهنَّ جميعاً، وبأن العاهرات كنَّ أول من سمحن بذلك ومعهن -حيث من المستحيل الاستسلام- كان يظهر دائماً كرجلٍ مهذَّب، وشخص مميز. وإلى الآن، في سن الثلاثين، يسألنه إذا ما كان طالباً. وكُنّ جميعاً -إرنيستا، وكاتي، ومارينا لاحقاً- يبتعدن عنه في النهاية، ناقمات أو مُحبَطات بسبب لامبالاته التي لا تُهزم. إذن -وهذا الأمر كان كورَّادينو قد ضاق به ذرعاً-، إذا كان قد تصرَّف هكذا معهن جميعاً، فهذا يعني أن تلك كانت حقيقته وأنه دائماً كان سيعود للتصرف بالطريقة ذاتها»[97].

الذاتية الواضحة التي تتضمنها قصة «الحرية» La libertá تستبق إحدى الهموم الأساسية لـ «حوارات» Dialoghi: وجود مصير محدَّد مسبقاً ينفي أي إمكانية للتغيير. ولهذا فإن القصص تميل إلى تسطير قِيَم بِجعلها مُطلقة، بتحويلها إلى أساطير، إلى رموز لحقيقة مُطلقة. ثمة ماسوشيّة تختفي بين الكلمات.

«أحياناً كنت أحسُّ بالسعادة لأنني كنتُ أُضرَب. هكذا كنتُ أجدني يائساً وكنت أستطيع أن أنظر إلى السماء بكبرياء أو أن أنزويَ مع القط في الشرفة، وأبكي فوق ظهره. لا أحد كان يدرك في تلك اللحظة أنَّ كل أحبابي والضيعة والعالم بأسره كان موجوداً فقط من أجل تعذيبي. وأن تلك المتعة كانت جمّة لدرجة أنني لم أكن لأغيّرها بقبلات أيِّ كان (...) إن الطبيعة لا يمكن أن تُنفى».

في رواية «من بلدك» (1941)، التي يستهلُّها المثل القائل «الحصان والمرأة، يجب أن يكونا من بلدك)، تجسِّد جيسيلا Gisella صورة شديدة الحسِّية. يمضي بافيزي برسم صورة حولها، تغدو حيوانية بشكل تدريجي، وهو أمر كلاسيكي لوحظ من قَبل لدى كافكا، ويربطه الكاتب بالروح البدائية. ينتمي الذكور إلى المجموعة نفسها. ينهضُ تالينو Talino، يفكُّ سرواله ويبدأ بالتبول من علٍ مثل حصان. يملكُ هذا الرجل عيني وحش وقوّة الإله- التيس: يبدو كعِجلٍ في الإصطبل، وأحياناً، ككلب. النساء

قذرات كالماعز أو الثيران. جيسيلا، في المقابل، تُظهِر ثمة تفاصيل خفيفة تؤنسِنها:

«تلك التي احمرَّ وجهها خلعت المنديل ومسَّدت شعرها. لم يكن قد نظر إليها من قبل. كانت تشبه تالينو، لكن كانت مجرد فكرة: كانت الأقلَّ بَقرِيَّة والأقل سواداً. وكانت تُسرّحُ شعرها خِفية»[98].

الحوارات

«لقد خلقتُها من عمق كل تلك الأشياء الأحب إليَّ، ومع ذلك، لا أستطيع فهمها».
بيسوا

الفردوس المفقود هو الجحيم الموجود في «حوارات مع ليوكو» (1945–46). تتشكّلُ نقطة الانطلاق من عبادة «ديانا الصيَّادة» (أرتيميسا Artemisa بالنسبة للإغريق)، إلهة الغابة والحيوانات المتوحّشة، إلهة الأرض والقمر والخصوبة. الماوراءُ، واللامرئي، والجنس الغامضُ والملتَبسُ دوماً، والنساء «النائيات والمبتسمات» اللواتي يُحدِثن رجفة في القلب: هذه هي الأفكار المُهيمِنة التي تحيط بالعالم الأسطوري لهذا الكتاب الجوهري في نتاج بافيزي الأدبيّ. من خلال النص الذي جاء على شكل حوارات

بين آلهة وبشر فانين قد يكون بوسعنا أنْ نستخلصَ التعريف الأوضح للأسطورة: عودة شيءٍ أو لحظةٍ من الماضي من خلال الذكرى. وتحويل هذه العودة إلى قيمة أساسية وفريدة وغير قابلة للنّقل، تواجه إلى الأبد الزّمن التسلسلي.

إنه نموذج سلوك. في هذا الكتاب، الأحبِّ إلى الكاتب والمسبّبِ الأكبر لِمعاناته، هناك اتساق معنوي يختزل الأساطير الشخصية محوّلاً إيّاها إلى مواضيع ذات مصير كوني. يُقابلُ بافيزي بين العالم الإغريقي وبين بلدته بيامونتي Piamonte الدافئة والحسِّية. لا يمكن رفع النظر إلى إلهة دون أن يكون هناك عقاب. «السحابة» هي التي تقول ذلك في أول حوار من الـ«حوارات». لكن ليس هناك من إله مترفِّع عن الجسد. عندما سأل أوديب تيريسياس Tiresias إذا ما كان جنس المرأة، حقاً، وضيعاً، ردَّ عليه الشيخ الأعمى والعرَّاف بأنه لا توجد أشياء وضيعة. ولكنه يعترف (في موقف توفيقي منه) بأن هناك إزعاجات، وخيبات، وآمالاً تتبدَّد في ما بعد. تتحوّلُ المرأة إلى ذِئبة، إلى أنثى أيل، إلى أفعى.

«من دون الرجل، النساء لسن شيئاً»، يقول بافيزي على لسان إيرميس Hermes. لكنهن يدافعن عن حياضهن. «نحن، نساء تراسيا Tracia، لا نهاب. نضحك، ونحن أكثر بساطة». فجأة، لم يعد الشاعر ينشد السعادة، بل ينشد العيش ليس إلا، وأن يضمَّ بجسده بشرة دافئة وأخوية.

في رسالة إلى صديقة (بتاريخ فبراير 1946)، يكتب بافيزي: «هذا الصباح، بعثتُ إليكِ بحوار قصير آخر، «مع العائلة»، وأعتقد أنك ستحبينه. يتطرق لموضوع «المرأة القاتلة»، لكن بشكل ساخر». يتعلق الأمر بمراجعة يقدّمها

الكاتبُ لتيمة كلاسيكيّة في نتاجه الروائي: الفتاة الساذجة التي لا تستطيع أن تأخذ على محمل الجد زوجاً أو بيتاً. تغدو المرأة التي تُطلُّ في هذا الحوار بين كاستور Cástor وبولكس Pólux متوحشة وعنيفة وهائجة. «كل شخص يجد المرأة التي يستحق»، يقول كاستور ملمِّحاً. لكن لعلَّه من المناسب العودة إلى «الوحش» La fiera، وهو حوار جوهري في هذه المجموعة، كما اهتم الكاتبُ نفسه بتأكيد ذلك وهو يودِّع هذا العالم. إن قراءة متمعِّنة للفقرة التالية تؤكّدُ الأهمية الروحية لتبادل الأفكار هذا بين إنديميون Endimión -الحالم الأبدي الذي وقع في حبِّ أرتميسا Artemisa – وبين غريبٍ يستمع ويسأل ليس إلا، كما لو كان يريد أن يعرف مصدر كل ذلك الحزن.

«إنديميون: اسمع، أيها السائر. بما أنك غريب، أستطيع أن أقول لك هذه الأشياء. لا تخف من عينيَّ اللتين تشبهان عيني مجنون (...) أعرف أنك تحب أن تظل مستيقظاً وسط الأشياء، وهي قد خرجت للتو من الظلام ولم يلمسها بعد أحد.

الغريب: من ذا الذي يستطيع أن يجزم بأنه قد لمس الأشياء التي يمرُّ بها؟

إنديميون: أحياناً أفكر بأننا مثل الريح التي تجري من دون أن تُلمَس. أو كأحلام النائم (...) آه، أيها الغريب، لم أعد أجد السلام في النوم. يخيَّل إلي أنني كنت دوماً نائماً، إلّا أنّني أعرف أن ذلك غير صحيح.

الغريب: هل تفتقد شخصاً ما؟ هل ثمة من كان ينبغي له أن يحضر؟

إنديميون: لا ننطق اسمه! لا ننطقه! لا اسم له. أو له أسماء كثيرة. هل تعرف مدى فظاعة أن تعود إلى التفكير ليلاً بالوضوح الذي رأيته وعشته خلال النهار، وأن تكون هناك زهرة، توتة برية تعرفها، تتمايل مع الريح، وهذه التوتة، هذه الزهرة، شيء برِّي، لا يمكن لمسه، فانٍ، بين كل الأشياء البرية؟ زهرة مثل وحش؟ هل تأمَّلتَ ذات مرة برعبٍ ورغبةٍ طبيعة ذئبة، أو أنثى أيلٍ، أو أفعى؟

الغريب: هل تقصد جنس الوحش الحي؟

إنديميون: أجل، ولكنّ ذلك غير كافٍ. هل عرفت يوماً شخصاً هو أشياء كثيرة في آن واحد يحملها معه، كل حركة من حركاته، كل شيء تفكر فيه عنه، يخبّئ أشياء لا حدَّ لها عن أرضك وسمائك، وكلماتٍ، وذكريات، وأياماً ماضية لن تعرفها أبداً، أياماً قادمة، أشياء يقينية، وأرضاً أخرى وسماء أخرى ليس لك أن تملكها؟

الغريب: لقد سمعت عن ذلك.

إنديميون: آه، أيها الغريب. وماذا لو كان ذلك الشخص هو الوحش، الشيء البرِّي، الطبيعة التي لا تُلمَس التي لا اسم لها؟ استيقظتُ ورأيتُها. كانت تنظر إليَّ بعينين ثابتتين، شفافتين، عميقتين. قلت لها سيدتي، وكانت تقطِّب جبينها

كفتاة متوحّشة بعض الشيء. لكن ظلّ بيننا دائماً ذلك الارتباك. آه أيها الغريب! لقد نطقَت اسمي واقتربت مني -لم يكن رداؤها يصل إلى الرّكبتين- ثم مدَّت يديها ولمست شعري ورسمت ابتسامة، ابتسامة غير معقولة. كدتُ أن أخرَّ ساجداً -فكَّرتُ بأسمائها كلّها-، ولكنها استبقَتني كما يُستبقى الأطفال، بيدٍ تحت ذقني.

الغريب: إنك تروي أشياء لا تصدَّق، إنديميون. فأنت، مع أنك قد عدت إلى الجبل، ما زلت تعيش وتمشي. وتلك المتوحشة، سيدة الأسماء، لم تجعلك لها بعد.

إنديميون: إني لها، أيها الغريب... في عينيها التوت والوحش، فيهما الصرخة، والموت، والاستجداء القاسي.

الغريب: لكل شخص حلمُه الذي يستحق، إنديميون. وحلمك لا نهاية فيه للأصوات والصرخات، للأرض والسماء، للأيام. أَنمِهُ بشجاعة، إنك لا تملك ثروةً سواه. الوحدة المتوحشة ملكٌ لك. أحببها كما تحُبّها هي. والآن، إنديميون، سأتركك. ستراها الليلة».

المرأة بوسعها أن تقتل بنظرة. ذلك الوحش الذي يؤرق بال إنديميون هو أيضاً فُرجة الغابة، العذوبة، الأرض والسماء الضائعتان. ويبقى مع ذلك ثمة أمل: ليوكو هي الحورية التي تعلن العودة إلى الأرض، الشعاعُ الذي

يعود مراراً لإرباك الظلام الحاضر. وهنا أيضاً، كما في باقي أعمال بافيزي، المرأة هي الخيط المُوصل الذي يوحِّد، ويحقِّق رهان الكاتب.



فيليسي وكافكا



كونستانس وبافيزي

الحب

«أنتِ ما ينقص كل الأشياء حتى
نستطيع أن نحبها إلى الأبد».

برناردو سواريس

الباحثون عن الحب جحافل، هل يكفي ذلك لإثبات وجود الحب؟ وإذا ما كان موجوداً، إلى أيٍّ مدى تصل سلطته؟ ما هي حدوده؟ بكل تأكيد، فإنّ كلاً من كافكا وبيسوا وبافيزي كان يودُّ الإجابة ببعض اليقين عن هذه الأسئلة. لقد حاولوا ذلك بعناد من خلال مواقف وكلمات... ربما بالكلمات أكثر منهم بالمواقف. يبدو من الصعب التفريق بينهما بشكل قطعي. ليس هناك فعل يُنفَّذ على هامش الخطاب الذي يحيط به. وليست هناك كلمةٌ غريبةٌ عن الجسد الذي يسندها. ولكن، مع التسليم بذلك، ثمة صمت في الحب تبدو كل لغة عاجزة أمامه. لا نملك كلمات لنقوله ولا مفاهيم للتفكير به ولا قوة لإعلانه. نستطيع، على أكثر تقدير، أن نتحدث عمّا لا نفهم، كمن ينظر إلى سطح النهر المُضطرب محاولاً أن يرى القعر. نستطيع أن نلجأ إلى تجربتنا العاطفية وأن نستخلص منها القليل أو الكثير مما تستطيع أن تحكيه لنا. لكنّ الحياة ليست كبيرة بما يكفي لكي تشمل كل ما تستطيع الرغبة أن تتخيله.

إنّ الجوع والحبّ يحرِّكان العالم(*). يجبُ أنْ يُشبَعَ الجوع لأسباب البقاء البدَهيّة. أمّا الحبّ فيبحثُ عن إشباع الرغبة بشكل أقل تحديداً، وأثناء ذلك، يُسهم في الحفاظ على النوع وفي إبعادنا عن الألم. إنّ الحب -وبغضِّ النظر عن اللّذة- يطلب دائماً المزيد من الحب. وهذا الطلب يصعبُ إرضاؤه. وقد أبرز فرويد أهمية هذا العلاج الكوْني المُفتَرض ضد المعاناة. إلّا أنّه يقول مُحذّراً إنّ تبنِّي نظرةٍ كهذه للحياة تجعلُ من العلاقة العاطفيّة مركزَ الوجود يبدو محفوفاً بالمخاطر.

«يمنحنا الحب الجنسيّ التجربَة المتعِة الأقوى والأكثر قدرة على الإخضاع. وبذلك فهو يحدِّد النموذج لتطلعاتنا إلى السعادة. نقطة الضعف في تقنية الحياة هذه أمرٌ واضح. ولو لم يكن الأمر كذلك، لما دار بخلد أيِّ شخص أن يترك من أجل آخر مثل هذا الطريق نحو الامتلاء. في الحقيقة فإنّنا لا نجد أنفسنا تحت رحمة المعاناة كما نجدها عندما نحب. ولا نكون تعساء بحيث لا سند لنا، كما نكون عندما نفقد الهدف المحبوب»(99).

هناك شيء ما بين الرجال والنساء لا يعمل كما ينبغي. فبينما يسعى الحب في بدايته إلى الالتحام التام، يبدو أن الحياة تصرُّ على إثبات العكس. إن أقصى متعة تتاح لنا مرتبطة بانتهائها اللحظي: يبدو أن غرائز الموت تنفِّذ مهمتها في

(*) تقول جملة شيلر Schiller بالضبط: «الجوع والحب يحافظان على تماسك مصنع الحياة».

صمت[100]. إن شريكين ما يستطيعان أن يحققا توازناً غير مستقر، أن يتعايشا بشيء من الانسجام وأن يحفِّزا بعضهما البعض بدافع حلم مشترك. لكن الأرواح والأجساد، مع ذلك، لا تتواصل إلا بشكل متقطِّع.

يستطيعُ الرّجل والمرأة أن يحقِّقا نوعاً من العيش التّكافلي لوقت طويل نسبياً. إلا أنَّ أدنى نزاعٍ بوسعه أن يُحدِث شرخاً في ذلك الفضاء المثالي. الحُبُّ مفارِقٌ وإشكاليٌّ ومستحيلٌ بقدرِ ما هو مُطلَق، ويبدو أنه يسخر من أتباعه المخلصين. إنّه شبحٌ متملِّص ومراوغ، والأدهى من ذلك، يظهر متشبعاً بخَطابةٍ لا تطاق. يُتحدَّث عنه كثيراً، يُغنَّى ويُكتَب له كثيراً، حتى يتشكّلَ في نهاية المطافِ نزوعٌ إلى التشكيك بدقّة ذلك الرصيد الخطابي. هل تكون روعة الحب إذن خداعاً ممنهجاً لإغراء المغفَّلين؟ بم يتعلق الأمر حقّاً؟

إنّنا، في آخر الأمر، نحبُّ ما ينقصنا، وهو ما لا يملكه ذلك الآخر أيضاً. يعتقدُ العشّاقُ لبعض الوقت، محفَّزين ببعض الإسقاطات المتبادلة، أنهم يشكِّلون وحدة. لكن الزواج الناتج عن ذلك لا يشكِّل الوحدة إلاَّ من حيث كونِها تتيح إعادة اكتشاف نقصيْن، يؤدّيان، باكتمال أحدهما في الآخر، إلى التوهّم بأن الكل الكامل أمرٌ ممكن[101]. لقد عرَّف لاكان Lacan هذه الظاهرة الغريبة على أنها «فعل إعطاء ما لا يُمتلَك لمن ليس هو». إنّ جمال الصِّيغة لا يُخفي تعقيدها. بوسعنا أن نقول أن لا أحد «يكون هو» في علاقة ما، إذ أنّ كل كائن محبوب يكون، بشكلٍ ما، مختَرَعاً من الطرف الآخر الذي تتألف منه علاقة الشريكين. ويحدثُ ذلك الاختراع، ضمن أسباب أخرى، نتيجة حاجة معينة إلى التقدير. «الرغبة هي رغبة الآخر»، يعلن لاكان في

جملته الشهيرة. في حالة الفقدان، وتوجد كذلك إمكانية الحصول على بدائل للهدف المعشوق. إننا نعطي ما لا نملك لأننا لا نستطيع أن نمنح الآخر إلا قُربان فراغنا. من هذا الاعتبار، يكون الحب نتاجاً لاتّحاد حالميْن يدعمان بعضهما بعضاً ويتقاسمان قلق الحياة: إنّ التداول الفعَّال لشيء لا وجود له يتطلب من الآخر قدراً من التفاني والتبادلية. إذا ما سار كل شيء على ما يرام، سيتخذ كل طرف شكلَ الحلم الذي يحويه، متحوِّراً بحسب حاجة رفيقه. هل يكون الوله العاطفي إذن نتاجاً للقاءٍ بين شبحين يخلقان بعضهما بعضاً إلى ما لا نهاية؟

الحب العذري أو غير العذري، الإيمان الديني، حب الحقيقة، الوله بمختلف متغيراته، الرابط الإيروتيكي: من الصعب جمع مثل هذا التنوع في كُلٍّ واحد. في جميع الأحوال، فإن مسألة العلاقة الإشكالية بين نقيضين يرغبان في بعضهما البعض ستبقى مطروحة. هناك خلاف أساسي بين الحب والرغبة لا يُحلُّ أبداً بشكل تام. حتى لدى أولئك الذين «يحبون الحب»، ستظهر العاطفة الجيَّاشة فجأة مرتبطة بالكره واللامبالاة. كما هو الشأن في شريط «موبيوس»، حيثُ مسألةٌ تؤدي إلى أخرى. إن آجلاً أو عاجلاً، تتغيّر الرغبة، تخفت، وتختفي. وذات لحظة، يرتطم قاربُ الحب بالحياة اليومية أو، في أحسن الأحوال، يندمج فيها بشكل لطيف نسبياً.

إنّ كل شيء يعارض التجربة العاطفية: الأخلاق، الطبقات والقوانين والأجناس والسلطة والاقتصاد وحتى قيود المتورِّطين أنفسهم. ولكي تُحقّق ذاتها، عليها أن تكسر قانون العالم. بالاقتباس عن نيتشه، بوسعنا القول بأن كل ما لا يقتل الحب، يجعله قوياً. بما أن الأمر يتعلق بشعور

راديكالي، فهو لا يمكن أن يكون موضوع واجبات أو إملاءات أخلاقية: لا أحد يمكن أن يُجبَر على أن يُحب. لكن إذا ما حدثت المعجزة، فستكون هناك حصة من الفضيحة، والانتهاك، والفوضى: فوضى جُزَيئتين تكسران حتمية مدارهما وتلتقيان في الفلك مع خطر الموت أو الانفجار. ليس غريباً، إذن، أن يلاحق المجتمع الحب والشِّعر بالحقد ذاته، وأن يُلقي بهما إلى اللاشرعية، إلى الخارج، إلى عالم الممنوع المضطرب والفوضوي، والتافه والشاذ. وليس غريباً أيضاً أن ينفجر كلّ من الحبِّ والشِّعر بطرق غريبة وفريدة: الفضيحة والجريمة والقصيدة[102].

لعله من المناسب أن نفكِّر في الموضوع، داخل عالم تسيطر عليه المياه المتجمِّدة للحسابات الأنانية(*)، والعزلة المبطَّنة، والجنون والعجز. إنّ التسليم بأن الأشياء هي كذلك، لا يعني تبنِّي فكرة العلاقات المطبوعة بالخوف من الوحدة، أو العلاقات العابرة، أو المبالغةِ في الاستمتاع، أو الافتراضية المرضية. يتعلق الأمر بالاعتراف، ليس إلا، بالصعوبة التي تطبع خلق علاقات تدوم ليس فقط بفعل قوة التقاليد أو الجبر، وإنما كثمرة لبناء حقيقي. بناء ماذا؟ ربما جسرٍ هشٍّ ينبع من لقاء نهرين يحلم كلٌّ منهما بالآخر، ويبحث عنه ويستسلم له.

لكنّ تلك الوحدة ستتغذى على الاختلاف تحديداً. سيكون العاشقان متفقين ما داما غير متفقين تماماً. ليست هناك حياة عاطفية على هامش الصراع والتوتر الذي يُفرِزه ما هو مختلف، ذلك القلق الحتمي الذي يحيط بالعلاقة الوليدة. يتموضع العاشقان في مستوى من الانفصال: لا يتكاملان

(*) الجملة لكارل ماركس وتنتمي إلى كتاب «البيان الشيوعي».

إلا في قلق اشتهاء شيء يتجاوزهما. يستطيع الكائن المعشوق -الغريب الأبدي- أن يكون طالما حافظَ على مسافة من القرب والبعد في الآن ذاته. فالحب المتاح يتغذى على طبيعته اللامتاحة.

إذن، هل يمكن تصور علاقة يسيطر فيها شكلٌ صادق للتواصل؟ هل يمكن التفكير برجال ونساء يجتمعون مع الحفاظ على فضاء حميمي وغير قابل للنقل لآخر، خاص بكل واحد منهم؟ أشياء كثيرة تُقال بهذا الخصوص، ومن البدَهي أن يكون الأمر كذلك: هناك أشخاص لم يكونوا ليقعوا في الحب لو أنهم لم يسمعوا قط الحديث عن هذه التّيمة. لكنّ الإرادة لا تكفي. لو كان يكفي حب الأشياء لكانَ الأمر أسهل. ربما كان من الضروري ألاَّ نتكلم كثيراً حتى تبقى الرغبة. ولعل هناك طريقاً ممكناً ينبع من نظرية غرامشي Gramsci المعروفة: تشاؤم الفكر وتفاؤل الإرادة. إنّ تجربة حب واحدة، حتى وإن كانت فاشلة، ستكون دائماً مثمرة أكثر من أي محاولة لفهمها.

لقد واجه كلٌّ من كافكا وبافيزي وبيسوا معوقات داخلية بشكل أساسي، عند استسلامهم لنساء أحبوهنّ أو قالوا إنهم يحبهونهنّ. مجَّدوا الحب في رسائل وقصص وأشعار. وأشادوا بقيَمه بشتَّى الطرق. وابتدعوه بألف طريقة، بل إنّهم بنوا صروحاً من رمل باسمه. وبوجه عام، فقد أصابهم الهوس بفتيات بعيدات عنهم ورفيعات المستوى. لكنهم لم يعرفوا كيف يتصرفون، عندما منحتهم الحياة الفرصة الحقيقية لإقامة علاقاتٍ بهنّ، خافوا من الاتصال الجسدي ورغبوا فيه. ولجأوا إليه عندما كانت ضرورات الجسد تفرض ذاتها فوق كل شيء. لكن ثمة شيء دفعهم في ما

بعدُ إلى التراجع، كألسِنة البحر التي تضعف كلما تقدَّمت في الشاطئ.

أخيراً آثروا أنْ يهبوا ذواتهم للبعد. ومن هناك، أي من اللامكان، تشكَّلوا كرجال وكتبوا أعمالهم. آجلاً أو عاجلاً، أدركوا أن الكلمات لا تكفي للحصول على النساء: فليستِ الكتابةُ تعويضاً ولا تسامياً. واجهوا الغياب كنتيجة حتمية للقدر. وربما لكي لا يسقطوا، انكبّوا على إنتاج نصوص تنادي سرّاً شخصاً لم يكن يستطيع سماعهم أو أنّه لم يُرِد ذلك.

الخوف

«أشعر تجاه فيليسي بما قد يشعر به القائد البائس تجاه المدينة التي لم يستطع أن يغزوها».

كافكا

إن علاقات كافكا العاطفيّة مطبوعة بغموض جوهري: القلق والخوف من التشتُّت والشهوة والرفض، والوصل الذي يحلم به ويراه كعقاب في الوقت ذاته، والقمع الذاتي، وصعوبة الاستسلام للآخر. يصبح هذا اللبس واضحاً في بعض صفحات اليوميات، حيث يصرِّح الكاتب التشيكيّ بحُبِّه لامرأة، ليتخلى عن الفكرة بعد ثلاثة أسطر من ذلك. أو يعترف بخوفه من أن يذهب أبعد مما هو مجرَّد، ويكتب: «أحبها في حدود مستطاعي... لكنّ الحُب مدفون حتى الاختناق تحت حالات تأنيب الذّات التي تنتابني».

يُنكِر كافكا الآخر وذاته. إن الرغبة في توحيد الحب والأدب تحت مسمًّى

واحد كانت تسبّب له اضطراباً مستمراً. يحلم بفيليسي كما لو أنها ميتة لن تعود أبداً للحياة: «بدت لي أكثر الكائنات التي التقيتها في حياتي غُربةً عنّي». ثم يتراجعُ لاحقاً فيقول: «إن الشر يوجد من طرفي، من طرفي أنا فقط. وأحياناً أفكِّر بأننا إذا ما بقينا متَّحِدَين ضدَّه، فلن يستطيع أن يقاوم». ذلك الصراع الحميم كان يلغّم أيامه. وهو يعترف بذلك، بوضوح، في «رسالة إلى الوالد» وفي رواياته. إنّ المرأة نفسها التي بوسعها أن تخلِّصه تدفع به إلى انفصاله عن إلهة الأدب. ولكنّ كافكا لا يقبل التنازل عن آلهته بسهولة.

لقد كانت حياته عبارة عن سلسلة من البدايات الخاطئة التي لم تُتوَج بشيء. ولقد ظل جزءٌ كبير من الكتابة أيضاً بلا تتمّة. كان كافكا متعنِّتا أمام أيِّ شكل من أشكال التطور أو التبلور. كان يريد أن يخلق عالماً آخر داخل العالم، وقد حقَّق ذلك. كان بارعاً في فنِّ الانغلاق على ذاته، متعمّداً، أمامَ كلّ مهرب. لم يكن يريد أن يهرب من مسؤولياته. ولكنه كان يريد أن يفهم عن طريق الأدب معنى الحياة النّهائي، تلك الحياة التي كانت تحبس أنفاسه.

ومثلُ بافيزي، يشترط كافكا على المرأة قدراً من التفاني لا يقدِرُ هو نفسه على الالتزام به. الأمر معروف: بوسعنا أن نحبَّ شخصاً آخر عندما نبدأ بحب ذواتنا. إن الكاتب يبحث في النساء عن نوع من التواطؤ يسمح له بالاحتفاظ بازدواجيته. وبطريقة مباشرة أو غير مباشرة، يدعو الفتيات إلى أن يعانين معه شكوكه حول إمكانية الحب. ولا يبدو هذا النّهج شديد الإغراء. فهو يحوّل العشق، في الكتابة، إلى قصة حوريات وكابوسٍ في الآن ذاته. ليس هناك أمر وسط.

النساء كائناتٌ إمّا رائعة وإما منحطَّة. إنهن الحوريات اللائي يغوين

ويصمتن ويفترسن في آنٍ معاً، كفريبدا Frieda في «القلعة»، والتي تجعل ك. يتمرَّغ في بِرَك البيرة. أو كلارا Klara، الشابة عديمة الأخلاق في «أمريكا»، والتي تجرُّ كارل إلى السَّرير بحركات عنيفة بعض الشيء. عادة ما تُجسِّد المرأةُ سلطة السَّيد: إنها خدعة هدفُها الإيقاع به في فخاخ آلة التّسلّط وتلقي إليه دائماً بطوق نجاة من رصاص، لا يزيده إلاَّ غرقاً. وعلى الرجل آنذاك أن يتخبَّط بين أخلاقيات القانون وأخلاقيات الحب، لِينتهي ذلك كلّه مُختَزَلاً إلى حبِّ القانون الذي يمقته كافكا.

إنّ هذه النظرة المعذبة تحرمه السكينة. في «اعتبارات حول الخطيئة» Consideraciones acerca del pecado، يؤكد الكاتب أن الحب الحسِّي يستطيع أن يجعلنا ننسى الحب السَّماوي. «لن يستطيع أن يحقق ذلك وحده، ولكنه يستطيع لأنه يملك العنصر الفطري للحب السماوي». في قصته التي تحمل عنوان «امرأة صغيرة» Una mujercita، يبرز الشعور العاطفي كشكل فريد من المعاناة. تُعاقبُ الفتاةُ الرجل، تطالبه بأن يغيِّر من شخصيته (إذ يكتب: «عليَّ أن أتغيَّر لكي أخفف من استياء هذه المرأة الصغيرة»)، ولا تتفهم أن يكون الرجل غير قادر على تلبية طلباتها. إنّ الكاتبَ الذي يقترب ويبتعد، لا يستسلم لها. يخاف من فقدان عزلته إذا ما تزوج فيليسي باور، وينذرها بأنها لن تكون سعيدة معه أبداً. سيجد له مسلكاً مُحدِّثاً إياها بأنها لا تعرفه جيداً، وبأنها ربما تكون بصدد الوقوع في فخ. ثم يقول بتعميم أكبر إن «الحب يأتي، ويمضي، ثمّ يأتي من جديد... أي شيء جدير بالحب يمكن أن يوجد لدي؟».

أما ميلينا، فيخاطبها بنبرة أخرى: «أحبك كما يحب البحر حصاة في

أعماقه: هكذا يمتصك حبي». لكن بعيداً عن الخطاب الرفيع، قلَّما يسمح كافكا لنفسه بأن يتشبع بالشعور الحقيقي والملموس الذي يتاح له. إن خوفه الرئيسي هو أن يتلاشى في المرأة. بعدما تمكَّن من أن يبرز ذاته بقوة، فهو يخشى، كنتيجة جد محتملة، أن لا يتمكن من استعادة ذاته ويضيعَ ككاتب. إنّ كلمة «زواج» بوسعها أن توقظ فيه كل أشكال البارانويا. وهو يقول ذلك لِغريتي بلوش في يونيو 1914.

«لا أدري كيف سأحمل على عاتقي مسؤولية الزواج وأنا هكذا. زواج قائم على صرامة المرأة؟ سيكون بنياناً معوَجّاً، أليس كذلك؟ سوف يتهاوى، مُجتَثّاً معه، في سقوطه، حتى الأرض التي يقوم عليها».

في رسالة أخرى، ينتقدُ على نحو غير مباشر الالتزام بالزواج، وهو يفكِّر بتشاؤم في الزواج الحديث لصديقٍ حميمٍ له يدعى فيليكس ويلتش Felix Weltsch.

«لقد التزم بالزواج آخر أصدقائي الحميمين العُزَّاب والذين ليست لهم خطيبة. كنت أعرف أن ذلك الالتزام سيتم في النهاية. كنت أعرف ذلك منذ ثلاث سنوات، لكن هو وهي، في المقابل، لم يعرفا ذلك إلا قبل أربعة عشر يوماً. طبعاً، وإلى حدّ ما، هذا الأمر يجعلني أفقد صديقاً، فصديقٌ متزوجٌ، لم يعد صديقاً بعد الآن. إذ تعلمُ زوجته، ضمناً

أو صراحة، بكل ما يقال له، وربما لا توجد امرأة واحدة بوسعها ألاَّ تشوِّه في ذهنه كل ما يُنقل إليه بهذا الشكل. ثم إنه لا يمكن التفكير به بعد الآن بصفاء تامّ، أو مواساته أو مساعدته داخلياً، لا يمكن حتى ترك إمكانيتَيْ المواساة والمساعدة تعملان من تلقاء ذاتيهما، فكيفما كان الأمر، فهو الآن فردٌ في مواجهة مجموعة. كنا قد شكَّلنا مجموعة للعُزَّاب، وقد انتهى ذلك الأمر».

يظهرُ التناقض باستمرار. إلى جانب مقالاته التشهيرية ضد الزيجات والنساء، فإن الكاتب يعترف بأنه يحسد المتزوجين على تنوّع أشكال حياتهم اللامحدود. فهو يتوق إلى ذلك الامتلاء المزعوم، وإن كان يضيف على الفور: «إن العيش في إطار السعادة الزوجية من شأنه أن يصيبني بالضجر». ويحدثُ له شيء مماثل مع الخوف من الجنس: يصبح غير قادر على الاشتهاء عندما يحب، وغير قادر على أن يحب عندما يشتهي. بموازاة ذلك، فهو يمجِّد العلاقة الإيروتيكيّة إلى أقصى مدى. في مقطع غريب من اليوميات يطرح مع ذاته فكرة «امتلاك جميع الفتيات»، وعياً منه بالضرورة الفيزيولوجية والروحية لِفعل ذلك. لكن كل هذا الذّهاب والإياب لا يجب أن يثير الاستغراب. فما هو كافكيٌّ يجد تفسيره في المفارقة. لكنّ ثمة أمراً متجذراً لديه، فقد كان، ساعة اتخاذه القرارات، يزيلُ أي التباس. يأتي الحبّ إلى فنّان الجوع متأخراً دومًا، حيث يقول مُستنتجاً: «لا أستطيع أن أحب. إنني بعيد جداً. مطرود».

العزلة

«نحصل على الأشياء عندما لا تعود لنا رغبة بها».

بافيزي

في كل مرة، يرفع بافيزي راية العزلة. ويتباهى، عبثاً، بهذا الشعار (الإرادة الصامدة، يسميها أيضاً)، عندما يحاول أن يبرِّر عدم قدرته على أن يحِبَّ أو يُحَب. لكن في نهاية المطاف فإنّ تلك الراية المجيدة ستطوّقه إلى أنْ يختنق، وتلك البطولة ستُثقلُ كاهِله كالأغلال. وحتى يوم انتحاره، سوف يبحث عن مواساة امرأة. فتلك العادة السيئة السخيفة لن تغادره. ويشعر بأنّها محاولةٌ فاشلة. من ذلك البرج العالي، تشاهَدُ المرأة كنهرٍ طويل من الخيانة والانتهازيّة والزِّيف. وبسبب إيمانه بحبٍّ نقي على غرار المتصوفين، يتأرجح بافيزي بين الرغبة الحارقة في التواصل وبين نزوعٍ إلى الانعزال سيفرضُ ذاته في النهاية.

النساء، اللائي يُنظَر إليهن في البداية على أنهن ساميات، سرعان ما يصرن إلى حالة انحطاط. إنّ المرأة الحقيقية -التي ليست لا قديسة ولا عاهرة- لا تُقبَل إلا كأخت، أو كصديقة على أكثر تقدير. أما اللاحقيقية فتتبلور في أسطورة أو تختفي. وإذا ما ظلت كـمجرَّد، كحب في حد ذاته، تكون النتيجة المباشرة هي الهجر والوحدة التي تتحول إلى مأساة. إن بافيزي يمجِّد الصمود: يريد أن يكون جافاً ولامبالياً كحجر في التلة. يحاول أن يبتعد إلى غابة أو إلى بحار الجنوب جاعلاً من البعد إلهاً. لكنه قلَّما يحقق ذلك، لأنه

يعرف -وفقاً لهيراقليطس- أنه من المستحيل الهروب مما لا يختفي. لا يبلُغُ الماءُ مصبّاً. ويبقى الحب المشتهى آسناً في الأسطورة أو في خيبة الأمل.

إن بافيزي يعتقد بأنه لا يمكن الحصول على ما يُسعى إليه إلاَّ باللامبالاة أو في حالة الثمالة. ويتصوَّر أن المشكل الأساسي يكمن في الاستسلام. أن نقفز رأساً إلى حبٍّ ما، وأن نترك ذواتنا دون تحفظات فكرية لشخص ما هو ترف باهظ الثمن. ولكنه يتوقع أيضاً أن العشق القائم على استراتيجيات وحسابات رخيصة مآله السقوط. كيف نحلُّ العقدة التي تشكَّلت هكذا؟ إذا كنا لا نستمتع إلا بتلك الأمور التي نسلِّم ذواتنا لها، فما هو السبيل لفعل ذلك دون أن نضيع؟

مثل كافكا وبيسوا، يريد الكاتب الإيطالي أن يبقى وحيداً، وهو يحقِّق ذلك. يعتقد أنّ بابتعاده كشهيد سيخلق عالماً أكثر نقاء. ولكنّ ذلك لا يحدث. وإذ ذاك ينتقل إلى حقول الخيال. ولكنه لا يثق حتى بهذا. ويقول مُنبّهاً: «إن كتابةَ الأشعار مثل فِعل الحب. لن نعرف أبداً إذا ما كانت النشوة الذاتية متقاسَمة». يولدُ الفنّ والحياة من الجذع نفسه، وإن كان التنفيس الفنّي أكثر سهولة، وعند نقطة ما، أكثر صفاء. إنّه لا يحتاج إلى تعايشات إشكالية، فهو متحرِّر من الوسطوية، وينسلخ بوداعة عن اليومي المُعاش. إن هدف بافيزي هو أن يعيش في الفن ما يبدو صعباً عيشُه في الحياة. وهو يقبل بهذا البديل (هل كان عليه أن يختار بين أمر وآخر بشكل جذري؟) في حالة الألم.

إنّ الحُب، إذا ما وُجِد، يقتضي دائماً نسبة من الفراغ، والفراغَ، إذا ما وجد، لا يمكن أن يقوم إلّا على شيء من الحب. لا تعملُ الشبكةُ إلا بواسطة تلاحم العُقَد والفراغات. العُقدة التامة تُرهِق. والفراغ التام هو

اللاشيء. لم يعرف بافيزي كيف يصنع شبكة نجاته أو أنّه لم يشأ ذلك. لقد سلكت النساء اللائي أحبَّهن طريقهنّ في بحر الزمن. أما الصياد فقد استمر في المحاولة إلى النهاية. وقد فعل ذلك وهو مقتنع بأن الدهشة الكبرى مصنوعة من الذكريات وليس مما هو جديد. الحب إقرار. المرأة التي تبتعد هي الحد. لقد بحث بافيزي عن زادهِ في الحدود القصوى وأنهى مشواره بفعلٍ كان كفيلاً بإغلاق الطّرق كافّة.

يذهبُ، في «مهنة العيش» إلى أنَّه، بين الرجل والمرأة، من الممكن أن يتطور شيء أكثر أهميةً من الحب. وقد ربط هذا الشعور بالإحسان، وإن كان قد ربطه بوجه خاص بالأمر الإنجيلي «أحبَّ قريبَك كما تحبُّ نفسك»، وهي فكرة كونية، وإن كانت مغلوطة، وقد حوَّلها فرويد إلى «أحبَّ قريبك بقدر حبِّه لك». يلفت الانتباه استعمال مصطلح الإحسان لدى شخص لم يبدِ بوادر اهتمام كبيرة بالآخر. وإذا ما كان قد أولى اهتماماً لكائن خارج عالمه المغلق، فقد كان ذلك بقدر حقده الدفّين عليه.

«إنك وحيد وتُدركِ ذلك. لقد ولدتَ لكي تعيش تحت أجنحة آخر، مُعالاً ومبرَّراً من آخر، والذي، مع ذلك، عليه أن يكون بالطيبة التي يسمح لك معها بأن تتصنَّع الحماقة وتتوهَّم أنك وحدك كافٍ لإعادة تكوين العالم. لم تعد تجد أحداً بوسعه أن يتحمَّل كل هذا، ومن هنا معاناتك: من الهجر المتكرِّر، وليس بسبب الحنان. ومن هنا حقدك على من قد رحل، وسهولةُ إيجادك لسيِّد جديد، وليس بسبب

المودَّة. إنكَ امرأة، وكامرأة أنتِ عنيدة. ولكنكَ لا تكفي ذاتك وتعرف ذلك».

إن الحاجة إلى العزلة أودتْ بصحته الروحية. لقد جعل من العزلة عقيدة وعدّ الحب -كما قال ساخراً هو بنفسه- «أرخصَ الأديان». لكن عقيدته لم تكن أثمن بكثير. لقد تشبَّث بالطفولة والمراهقة ببلدته «بيامونتي»، بدأ يجفُّ ويتحدث خارج الزمن، كإله تعِب. لقد عرف أيضاً كيف يضحك من ذاته ويحلِّل عيوبه (المستوحاة من نزوعه المرضي، والبيسُوِّي إلى حدٍّ كبير، نحو الاستغناء)، بصرامة لا ترحم.

«هي تقول: إن الطريقة التي يبدي من خلالها رجلٌ اهتماماً بامرأة، أو لا يبديه، تُبرِز نظام حياته بأكمله. أنت تقول: إنني أستغني عنهن. وهكذا تتراجع أمام أي التزام حياتيّ بوسعه أن يمنعك من العمل. ويقول آخر: لا يجب أن أفقد عذريتي أمام شكّي بأنني بذلك أُحرَم من القداسة. وبهذه الطريقة، أمام الشك، يريد أن يوقف التاريخ. آخر ينساق، ويستمتع بسذاجة، وهكذا يرى علاقاته اليومية. من يَكتفِ بتحليل كلّ ما له علاقة بالجنس وتحقيره، يفعلْ الشيء نفسه مع الحياة وفي الحياة: يحقِّرُ الأشياء لأنه يعدّها هموماً مادّية، إلخ. تفاهةً لا قيمة لها».

عمَّ كان يتحدث بافيزي عندما كان يتحدَّث عن الحب؟ عن نساء- عدوّات، كأنّهن جيش احتلال، وعن رعشات أسطورية، وعن الجنس والدم، وعناق الأجساد، والشعور الرهيب الذي يقوده إلى التفكير بأن كل ما يفعل أو يقول هراء. الحب معجزة لا تتبلور إلا في الأسطورة أو الشعر. لكنْ في ظله، تتحرك نساء خائنات، غير قادرات على الاستسلام التّام لإرادته، كما لو كان ذلك كلّه هيّناً، تنبعث منهنّ رائحة ذكورة رجلٍ آخر.

إنّ الحقد البافيزيّ -الذي يتموقع ما بين كراهية النساء واليأس- يتجاوز الحدود. ولعلّه يواسي ذاته حين يتصوَّر أن الرجل المتزوج كذلك لم يستطع أن يحلَّ مشكلة حياته الجنسية. أو أن إشباع الذَّكر لا يعادل إشباع المرأة التي تصبح بعد الجماع -كما يقول- أكثر شهوانية. لكن حتى في هذا الأمر يرى بافيزي ثمة موقفاً شرِّيراً. فيقولُ إنّ المرأة تهرب وتحاول باستمرار أن تترك الرجل راغباً، لكي تسيطر عليه، حسب أهوائها. الرجل، في المقابل، لا يجديه في شيء أن يتمنّع على المرأة في إطار محاولته للحصول عليها. هي، بالإضافة إلى ذلك، تجد السَّلام في الابن، أمّا الرجل، فإذا لم يجدْه في الجماع، فلن يجده أبداً.

الحب هو الرغبة في المعرفة، وهو أيضاً، شكل خفي من أشكال الإبادة. الحب شيء شبيه بالأخوّة. حدثٌ نظهر من خلاله بؤساء وعراة. يُردّدُ الشاعرُ-وإنْ كان لا يثق كثيراً بما يذهب إليه- أنّ «القاعدة البطولية الوحيدة هي أن نظل وحيدين». لكنْ لا أحد يستغني عن الحب عندما يعرفه. وقد عرفه بافيزي. وكان ألمه عظيماً عندما فقده، حتى أنه، في النهاية، استغنى عن الحياة.

«إذا لم أكن أملك حتى ذاتي، فكيف أملك شخصاً آخر؟».

بيسوا

إن الخطاب العاطفي لبيسوا مملٌّ بعض الشيء. بل إنّه لا يطاق أحياناً. ومع الوقت، نصبح غير مصدِّقين لغناء البجعة الرتيب والعنيد ذاك. يُقرَأ الاستغناء المكرور كشكل وهميٍّ للتبرير: مزيج غريب من النخبويّة المتطرِّفة، ومن العجز والازدراء المعمَّم. ويتوافق هذا الخيار المُضحِّي مع صمود بافيزي أو بارانويا كافكا المعهودة. هناك في عمق ذلك الاعتداد تذمُّر. «كنت كالأعشاب ولم يقتلعوني»، يقول ملمِّحاً في قصيدة تحمل توقيع ألبارو كامبوس. فجأة، يلتزم بالجبرية اليونانية ويعتقد أنه لم يحدث له أن كان معشوقاً، لأن الأمر ببساطة كان ينبغي أن يكون على هذا النّحو. لكنه في نصٍّ آخر يتأسف لأنه لم يعرف أحداً كان متفانياً لأجله بشكل كامل. أو يخمِّن أنه إذا ما حدث وأحب ذات يوم، فلن يكون حباً متبادلاً. هل يعاني بسبب ذلك؟ أم أنّه يقبل ذلك القدر «المحتوم» بلامبالاة؟

عند هذه النقطة، ربما، يولد المتن النظري لبيسوا، والذي يُرهِق باستطراداته الطويلة الرافضة لأيّ نوع من التواصل أو الالتزام، والنازعة إلى رؤية كل علاقة عشق بوصفها انتكاسة للروح، وجبناً، وخيانة للذات. يبدو أكثر مصداقية وعمقاً ذلك (الـ) بيسوا الذي يتمرد فجأة على ضغوط محيطه، ويعترف بفشله لكنّه يجاهر به كأنه انتصار. هذا ما يفعله ذلك الرجل

العدمي العنيد في قصيدة «عودة إلى لشبونة» Lisbon revisited.

أتريدونني متزوجاً، تافهاً، عادياً وخانعاً؟
أتريدونني على نقيض ما أنا عليه، على نقيض كل شيء؟
لو كنت شخصاً آخر، لأرضيتكم جميعاً
لكن بما أني كما أنا، فتحلَّوا بالصبر!
اذهبوا إلى الجحيم من دوني!
أو اتركوني أذهب إلى الجحيم وحدي
لِمَ ينبغي لنا أن نذهب معاً؟

ثمة خبث أدبي وراء الملل الظاهري لهذه الافتراضات. إذ يحدسُ بيسوا بأن خلق الفن ليس ممكناً في حالة السعادة. ومن هذا المنظور، سيكون الغياب موحياً أكثر من الحضور، فراغاً يدعو إلى ملئه. يعرفُ كل شاعر أن كتابة قصيدة جيدة حول المرأة بصفة عامة أسهل من كتابتها حول أخرى نحبّها بعمق. أفضل أجناس قصيدة الحب يُكتَب، بوجه عام، حول امرأة مجرَّدة.

لا يهرُبُ بيسوا، في بحثه عن الملهِمة الكاملة، ورغبةً منه في الحفاظ على المعنى الطوباوي للحب، من حياة يومية مشتركة فقط، ولكن أيضاً من أي نوع من الالتزام الحياتي، إيماناً منه بالمهمّة الأدبية المزعومة التي أشار عليه بها «المعلِّمون»، سيختار الاستغناء عن الحياة العامّة ويطلق حملة ضد الزواج، والاستقرار المادي والرفاهيات. «إن جوهر النبوغ هو عدم

التأقلم مع الوسط»، يقول الكاتب واصفاً بروح متمردة. «لذلك فالنبوغ، بوجه عام، غير مفهوم في محيطه». في رسائله إلى أوفيليا يُسطِّر هذه المبادئ برفضه للجنسانية: يدعو إلى عدم المعاشرة، ومعاقبة الذات والتناقض الذاتي كشعار. هل أحبَّ بيسوا أوفيليا أم أنه بالكاد حاول إغواءها؟ هل عدّها نموذجاً لتعزيز قدرته الإبداعية النَّهِمة؟ أم أنها كانت غواية النبي الأخيرة قبل أن يعتزل في الخلاء؟

إن وصايا بيسوا قطعية: من يعطي الحبَّ يفقده، من يدخل أرضية الجسد المتعذرة الوصف، يدخل إلى عالم الغيرة المعتم، والمعاناة، وإثم الإحساس بالرغبة المُفترض؛ المتعةُ الجسدية أمر شخصي، نحن لا نحب أحداً أبداً، بل نغذِّي فكرة الحب لآخرَ بواسطة جسدٍ غريب. أن نحب يعني أن نخطئ ولا ندري. الحب هو أكثر الأوهام حسِّية، المرأة المستحيلة هي النموذج الذي يجب الوصول إليه، والمرأة الممكنة طريقٌ بلا مخرج... بدفاعه عن هذه الأطروحات الصارمة، يرفض بيسوا الحب الرومانسي -وهو موضوع يهتم به سواريس بإلحاح- عادّاً إياه لباساً تتخذه الروح لكي تستر به الخيال العاطفي. لكن هذا اللباس، شأنه شأن أي لباس آخر، ليس أبدياً: يدوم ما يدوم، ثم يتمزق حينما يظهر الجسد الحقيقي الذي كان مستوراً. إنّ الشعور لا يتجدد إلا بتغيير النموذج الأمثل باستمرار. وفي ورشات الروح تُنتَج ألبسة جديدة لتجديد هيئة المخلوق الذي قد كُسي في البداية. لا أحد يفهم أحداً. لا توجد قواعد. الناس كلّهمُ استثناءاتٌ لقاعدة لا وجود لها. وكل متعة هي عادة سيئة. يبدّدُ بيسوا الورق في نساء لا يعرف إذا ما وُجِدن ذات يوم، أم أنهن جميعاً نُسَخٌ من أوفيليا، متغيراتٌ شعريةٌ لشخصية حقيقية.

الحب رفقة.
لم أعد أعرف المشيَ وحيداً في الطرقات
لأنني لا أستطيع أن أمشي وحيداً.
فكرة جلية تجعلني أُسرِع الخُطى أكثر
وأنظر أقل، وأحب، في الآن ذاته، أن أمضي
وأنا أرى كل شيء.
ما يزال غيابها شيئاً يرافقني.
وأنا أحبها كثيراً حتى أني لا أعرف كيف أشتهيها.
إن لم أرها، تخيلتها وكنتُ قوياً كالأشجار العالية
لكن إذا ما رأيتُها رجفت.
لا أعرف ما الذي جرى
لِمَا أشعر به في غيابها.
أنا كُلِّي قوةٌ تغادرني.
والحقيقة كلّها تنظرُ إليَّ كعبَّاد شمس يتوسَّطه وجهها.

يمرُّ الحب القديم والعقيم كريح خفيفة: الجنس ظرف. يكتبُ بيسوا رسائل حب على طاولات مقاهي لشبونة. لكن كلّ شيء يُفسَّر بالتمثيل. العشق الحقيقي لا يُكتُب رسائل: إنه يبادر أو يتلاشى. لا يتصرّف بيسوا إلا وفقاً لاندفاعات، ونوبات يندم عليها فيما بعد. أحياناً، يمثل الشاعر دور الخطيب التقليدي. لكنّ إحساسه الحاد بالسَّخف يتجاوز محاولاته لِيكون واحداً من القطيع. القدر مُقيّد بقانون موسوم بالاحتكارية. في خضمِّ ذلك،

يتخيل، لأنّ الحلم مريحٌ أكثر من تحمُّل الواجبات التي تفرضُ ذاتها حتماً عند التزام الشخص. بعد تحوُّله إلى ريكاردو ريس، سيكتب قصائد غنائية إلى ليديا، وهي شخصية وهمية يمكن أن تكون جميع النساء أو أي واحدة منهن. هل هي أغانٍ عن الحب أم اللّاحب؟

لا تَأتي للجلوس أمامي
لا تأتي للحديث ولا للابتسام
أنا تعِبٌ من كل شيء
لا أريد سوى أن أنام.

إنّ بيسوا يمثِّل دوماً، حتى عندما يؤكد أنه يحب النساء، يفعل ذلك بلامبالاة. تتنكّرُ شهوته بالعفاف والعذرية الصَّارمة. ما وراء رسائله إلى أوفيليا حيث يلمّحُ، من حين لآخر، بأفكار حول الحب الحر والفيتيشية الطفولية- يتخفّى رجلٌ تفقد جنسانيته المتذبذبة كلّ أهمية. لعل الشاعر كان مثلياً جنسياً أفلاطونياً، أو مغايراً جنسياً خجولاً، أو لعله كان الأمرَيْن معاً. من الصعب معرفة ذلك، وإنْ حدثَ، فإنّها ستكون معرفة سخيفة. إن التمييز لا أهمية له مع رجلٍ هو كل شيء ولا شيء في آنٍ معاً. كائنٌ مشطور ومستحيل. ظل رمادٍ يلامس الهواء الساكن.

يشعر ريس بالضيق عندما يُطالَب بالحب. فهو يفضِّل ألا يحب. ولا تهمُّه العاطفة أو المجد في شيء. وأقلّ منهما العالم الذي يدور خارج أحلامه. إنه يعتقد بأن الرجل الذي لا يحمل شيئاً بين يديه هو في مأمن من أن يسقط منه

شيء. وسيؤول هذا التقشف المتكلَّف إلى تلاوة رتيبة: البُعد، والاستسلام، والروحانية المأخوذة إلى أقصى حدود اللاملموس. ومع ذلك، في استراحة قصيرة من هذا الخطاب الخانق، سيجد وقتاً لكي يسخر من نفسه ومن أولئك الذين لم يقعوا قطُّ في الحب. ومن ذلك المكان، سيردِّد مراراً أن الأشخاص الذين لم يكتبوا رسائل حبٍّ قط هم الأتفه من بين جميع الذين يعرفهم. مرة أخرى، يظهر بيسوا كذاك الذي كانه دائماً: كائناً متضاعفاً وسرياً، معتماً، ومضيئاً. أما الحب، في حياته كما في أعماله، فإنّه يُبرزُ الطابعَ المُعقَد -المربِك- لخيالٍ واقعيّ.



المُدرَك

«ما أسرع ما يمضي كل ما يمضي!
يموت في عز الصِّبا أمام الآلهة كل ما يموت!
كل شيء ضئيل!
لا شيء يُدرَك / كل شيء يُتخيَّل.
أحِط نفسك بالورود، أحبَّ، اشرب واصمُت.
الباقي لا شيء».

ريكاردو ريس

صور

أشاهد صورة لبافيزي مُحاطاً بثماني نساء يافعات. والعدد مهمٌّ بالنسبة لرجل شهير بعزلته. تظهرُ هذه الصورة النّادرة على الغلافِ الخلفيّ لكتابٍ قديم نشرته جامعة التشيلي. لا توجد أسماءٌ ولا تواريخ ولا ظروف تساعدني على الفهم. الصورة لا تحكي شيئاً (إنها خرساء)، لكنها تخفي حكاية، إنها وَمضةٌ مُقدّر لها ألّا تلتزم بأيّ عهد. الصورةُ شَفرةٌ تحزُّ اللحظة التي أذهلتْها. داخل الإطار، هناك تفصيل يشير إلى كُلِّ يتخطى الحدود. كل ما يوجد خارج الحقل (ذلك الذي يسمِّيه بارت Barthes بـ «الحقل

الأعمى») هو لامرئي. لكن، ما هو بعيد يتمثل في ما هو قريب، التَّمظهر الوحيد الممكن للاَّمحدود. يظهرُ بافيزي في هذه الصّورة -بِبذلة وربطة عنق متناسقتي اللون، بشَعر مفروق من الأمام، ونظارات، وجدِّية واضحة- بالمظهر اللامبالي ذاته، الجذّاب مع ذلك، والذي توحي به قصائده، وحواراته وقصصه.

البناتُ، بلباس تلك الفترة، يبتسمن ابتسامة خفيفة وينظرن إلى الكاميرا بفتور. إنهن قريبات، ولكنّ الرجل الذي بجانبهن لا يستطيع أن ينظر إليهن. إنه، بلا شك، ينتظر ويعاني كما كان يفعل دائماً. في هذه الصورة، لا بد من أنه كان يبلغ العشرين أو الخامسة والعشرين. لكنّ هذه المعلومة ليست مهمة. ما يهمُّ عند مشاهدة هذه الصورة هو أن ذلك أمرٌ كان ولم يعُد كائناً. الصورة تُوقِف نهراً يجري، إنها ثُقبٌ محفور على لحاء شجرة، سلسلة من أحداث تتوقَّف: يستغرقُ مصراع الكاميرا 1/125 ثانية لإنجاز المعجزة. ثماني نساء ورجل يتصوَّرون لِلا أحد، في زاوية ما للزمن. هذا ما كان. هذا ما لن يكون بعد الآن.

تورينو Turín، مارس من 1927. يظهر هذا التاريخ في هامشٍ على صورة ميلي Milly، راقصة المسرح الموسيقي التي ربما كان قد أُعجِبَ بها الكاتب من بعيد. لا نعلم إذا ما كان قد دخل في علاقة معها ذات مناسبة. هناك تبدو مرتدية أقمشة التول، متألقة، بذراعين مفتوحتين وأمام خلفية من نجوم. ساقها اليمنى تدور برشاقةٍ باتجاه جنبها. إنها جميلة، يافعة ورائعة بلا شك، كما أراها في هذه الصورة المأخوذة على خشبة مسرح أوديون Odeón بِتورينو. لكن هناك بالذات، وفي خضمِّ ذلك الانبهار الافتراضي، ثمّة مكان

لإحساس استباقيّ بعدم الرّضا. أقرأُ رسالةً كتبها بافيزي إلى صديق، حيث أجد، من جديد، خطاب الرضوخ وخيبة الأمل.

«راقِصتي أجمل من أيِّ وقت مضى. أخيراً عرفتُ مَكمن إبهارها الفريد عندما ترقص على المسرح. إنها تجعل فيه حلاوة، وخفة طفولية حافلة برشاقةٍ رهيبة لم أجدها قط في حياتي. لقد تعبتُ من الأفكار المتسامية، تعبت من التفكير بها، تعبت من كل شيء. ليس صحيحاً أنني عاشق. لن أكون ذلك أبداً. إنني لا أدرك حتى معنى هذه العبارة. هكذا تلاشت الراقصة»[103].

كالراقصات على الحِبال في السيرك الأسطوري، تتلاشى الفتيات الجميلات في الهواء بمجرد غمضة عين. الصور -بصماتٌ مرتجفة لما كانْ- هي شواهد لعالم لا يمكن تحديده. ليست ذكريات، وإنما إثباتات لشيء قد حدث. في صورة أخرى، أرى شاطئاً. نساء عديدات التقطَ لهنَّ مصوّرٌ مجهول، على حين غرة، صوراً من الخلف. إحداهن، تلك التي إلى اليسار، تهمُّني بوجه خاص. يتعلق الأمر بِباتيستينا بيزاردو Battistina Pizzardo (الغامضة «تينا» أو «ت.»): فخذان سخيّان، سروال ضيق أسود من قطعة واحدة يستر جزءاً من الفخذين، شعر قصير، ابتسامة خفيفة في الوقت الذي تنظر فيه إلى صبي. أنا أيضاً كنت سأقع في حب تينا، حتى مع علمي بأنها، بشكل غير مباشر، تسبَّبت في المأساة العاطفية لبافيزي، الذي أحبّته من دون

أن تتخطى من أجله حدود المعقول. كانت معجبة بذلك الفتى الطويل والنحيل، بخصلة الشعر الطويلة التي تقع على جبينه، مثل روبيرتو أرلت Roberto Arlt. كانت تعشق عينيه العاشقتين وقصائده وذكاءه ورسائله. لكنها سرعان ما اكتشفت، كأخريات كثيرات، أن الأمر يتعلق بشخص ثقيل الظل، برجلٍ يجرُّ هموماً مستعصية على الشفاء. آنذاك تركته وتزوجت من آخر، كما ينبغي أن يكون.

لا تزال تلك المرأةُ- وقد ابتعدت إلى الأبد- جالسة على شاطئ مجهول. في زمن أقرب، تلمع صورةٌ لفرناندا بيفانو Fernanda Pivano، وهي تلميذة سابقة للكاتب، أصبحت عشيقته لاحقاً. أراها تبتسم للكاميرا بخبث. يداها المشبوكتان مسنودتان إلى رأسها. في صورة أخرى تظهر كونّي Connie، الممثلة المتألقة كونستانس دولينغ Constance Dowling، وهي أخرى محاولات بافيزي للتشبّث بالحياة. توجد صورة واحدة يبتسم فيها الشاعر من قلبه: صورة له بجانبها وهو يشرب، ربما في حفلة. يلبس لفاعه الأبيض المألوف حول عنقه. في صورة أخرى، ومن دون إشارات كثيرة، أجده جالساً في قارب وهو يجدِّف: بمنديل أسود حول جبينه. لم تكن تلك الفترة سيّئة. أحياناً كان يلتقي بِكُونّي، وعندما كانا يبتعدان، كان يكتب رسائل لها ولأختها دوريس Doris. لهذه الأخيرة، يقول شيئاً غريباً في رسالة يعود تاريخها إلى 19 من يوليو 1950.

«في النهاية، لا الزواج ولا الحياة السهلة ولا أي شيء من ذلك يمكن أن يكون كافياً؛ ذات مرة قلت لكِ بأنني أشعر

وكأنني نسر داخل قفص. لكن، أتعرفين؟ مشكلتي الوحيدة عندما كنت صغيراً هي أنني آكل البوظة وأنا لا أتوقف عن سؤال نفسي: كم من الوقت ستدوم؟ إن حياتي الآن تتحول إلى إحدى هذه البوظات. تورينو Turín تشبه حكاية يرويها أبله. لا تقولي غداً وغداً».

البوظة أمدها قصير، كأيٍّ لحظة. هل سرعة الزوال هذه تنقص من قيمتها؟ ربما بوسعنا أن نظنّ العكس، وأن نقول بأنه في هذه الخاصية بالذات يكمن جمال ما هو مَعيش، في منتهاه. إذا ما نقلنا الاستعارة إلى المجال العاطفي، بوسعنا أن نقول بأن فقدان الشخص المعشوق، في النهاية، يجعلنا مؤهلين -يحرِّرنا- لكي نستطيع أن نميل إلى شخص آخر. لكنّ هذا التغيير لا يلغي ما استمتعنا به بالأمس. لقد قال ذلك بافيزي بنفسه في رسالة كُتِبت في يوليو سنة 1930: «أوَليست الحياة أجمل، لأنها يوماً ما يُمكن أن تُفقَد؟». يحكي فرويد أنه في أواخر 1915 كان يتجول في حديقة مُزهِرة برفقة شاعر شاب وكئيب، كانت تقلقه فكرة أن الازدهار الطبيعي كلّه محكوم بالفناء. حاول فرويد مواساته مؤكداً له أن القيمة الفائقة لأي تجربة إنما تكمن في طبيعتها الفانية. إنّ الصور أيضاً تصبح صفراء وتُنسى مع الوقت في أحد الأدراج التي تظل مغلقة. هل ينقص ذلك من السحر الذي وُلد هنالك؟ هل يُقلّل من أهميّة الفراشة أنّها لا تعيش إلا ليوم واحد؟

شيء ما، مع ذلك، بقي في إحدى الصور. إنّ موضوع الصورة يثير اهتمامي. لكأنّه يسخر من الزمن الذي يبدِّد كل شيء. ما هو ميِّتٌ يعود عبر

أفعال حياتية، وما هو حيٌّ يعود على شكل مومياء. لذلك، فإن مشاهدة الصُّوَر عادة ما تكون تمريناً شيِّقاً بقدر ما يكون كئيباً. إنّ الحياة والموت يتراكبان بشكل غريب في ألبومٍ عائلي. لستُ مقتنعاً كل الاقتناع من كَوني أريد مواجهة هذه الثنائية الحتميّة. من الصعب العودة إلى شخصية معشوقة لم تعُد سوى صورة. وأنا أشاهد صور هؤلاء الكُتاب التائهين أشعر بإحساس غريب. يخيَّل إلي أن صورة ما سوف تقرِّبني منهم عبر طُرقٍ غير متوقَّعة. للحظات، حتى أنني أصل إلى التفكير بأن هؤلاء الرجال والنساء لم يكن لهم وجود قط، بأنهم كانوا ظلالاً لكائنات لامرئية، قصائد مصيرها أن تغرق كصُورٍ أُلقِيت إلى الماء. لكنّ إغراء أسْرِ اللحظة ما يزال هاجساً لا يتحقَّق أبداً بشكل كامل.

«عندما حطَّم البحر آخر القصور، فكَّرت في استحواذي على تلك اللحظة. يمكن للصورة أن تكون مكاناً جيداً لقضاء الليل. هي خلعَت حذاءها لكي تُحسَّ بالماء مباشرة على قدميها. قبل ذلك، أعتقد أنها كانت قد جمعت شعرها بربطة شعر، بينما كان برد الليل يُقشعِر بشرة ساقيها ناصعة البياض. أنا بقيت في الخلف، صامتاً كالحجر، عندما قرَّرتُ أخيراً أن أنظر إليها من خلال المنظار. بدا العالم مقصوصاً إلى حد كبير. أنا بذاتي كنت ممسوحاً من ذلك المشهد. الإشارة الواضحة الوحيدة في ذلك المنظر كانت الصورة الجانبية المرتجفة للمرأة التي قد توقَّفت (الآن) لكي تتأمل المحيط،

كمَن لا يعرف تماماً ما الذي يراه. ما زال عنقها يوجعني. ما زلت لم أستوعب جيداً ما الذي حدث. وإلى اليوم، ما زال جسدي يتأرجح وكأنه يريد أن يحاكي حركة سفينة طافية. فجأة، شرع نورسٌ في مزاحمة الريح على الفضاء. ضغطتُ على مصراع الكاميرا (سمعت ضغطة الزر) وشيء ما طُبع في مكان ما إلى الأبد. الآن أنظر إلى الصورة على الجدار. عندما نزلنا أنا وهي إلى الشاطئ، تركنا آثار أقدام حافية على الرمل. في اليوم التالي، تركَتِ السفن منفاها لتعود إلى المرفأ. أذكُر أغنية تتحدث عن ذلك. ليلة البارحة، لم أستطع النوم. هذا الصباح، جلستُ لأكتب حول صورة لا تتوقف عن الدّوران في ذهني. وفي الواقع ليس هناك ما يمكن أن يضاف. أُخذت هذه الصورة عندما كنا أنا وهي حافيين، بلا خُطَط، مُسلِّمين ذاتيناً للمدِّ والجزر. أخيراً حدث ذلك الوميض. لكن العهود لم تكن جزءاً من مصيره»[104].

أشاهد أيضاً الصور التي بقيت لكافكا: صور نسائه، أو أقاربه أو قبره الذي غطّاه الثلج. إنها تشكِّل عندي مجموعة من الصور الكثيفة وغير الواضحة. أتأمل صورة الكاتب الكلاسيكية، حيث الأذنان تكادان تطغيان على ارتباكه: طويل القامة، شعر مسطَّح، سحنة غامضة، ثمة شَبه بالخفاش، عينان لامعتان قليلاً، سخرية مستترة بوجه عام. أستغرب وأنا أرى صورة جسده النحيل مع صديق على الشاطئ؛ القوام الدقيق للطفل فرانز وهو إلى

جانب لعبة على هيئة خروف صغير. ثم أشاهد مراهقَ براغ وقد أُخِذت له صورة ببذلة داكنة اللون، أمام سياج. أرى بإعجاب صورة البطاقة التي توجد في وثيقة هويته (وقد سرَّح شعره بفرق جانبي)، أو وهو يقف أمام أخته أوتلا Ottla إلى جانب كلب مُرتدياً قبعة البولر. في صورة أخرى يُبدي نظرة جادة وهو بجانب فيليسي، أو وجهَ مثقف مع عمِّه ألفريد بمدريد. يبتسم شارد الذهن مع مجموعة من الأصدقاء في مشفى فييني، وقد التُقطت له هذه الصّور خلال الشهور الأولى من سنة 1913. وتستمر سلسلة الظلال.

بعد ذلك تمرُّ وجوه جديدة ورائعة: ميلينا ودورا، جولي الجادَّة، صورة لِغريتي بلوش وهي مستندة بإغراء، وبتنورة تصل إلى قدميها، على سياج خشبي. أو الشخصية المجهولة لجيرتي واسنر Gerti Wasner، وهي سويسرية في الثامنة عشرة من عمرها، لم يتقاسم معها سوى عشرة أيام في مشفى ريبا Riva الإيطالي؛ وكذلك الملامح الجادة لوالدَي الكاتب، وقد فاجأهما مصوِّرٌ، نحو سنة 1912. عندما سيتعرَّف كافكا إلى فيليسي فإن رغبته الشديدة، والمرَضية تقريباً، في استلام صور لها، في مختلف الوضعيات، لا تفتأ تثير الاستغراب. إن رسائل الكاتب تطالب بصُورٍ أكثر فأكثر، ليحلِّلها فيما بعد بنظرة «المتلصِّص» الشهوانية.

«أي صورة تلك التي تبعثين إليَّ بقصاصة منها؟ لماذا لا تبعثينها كاملة؟ هل لأنها صورة سيئة فقط؟ ألا تعتقدين بأنني أستطيع أن أجدك جميلة حتى في الصور السيئة؟ استناداً إلى جزء العنق الأبيض المجعَّد الذي يشاهَد في الصورة، والذي،

بطبيعة الحال، قد يُحيلُ أيضاً إلى بلوزة، توصَّلتُ إلى التخمين بأنكِ كنتِ تلبسين لباس المهرِّج. إذا ما كان ذلك صحيحاً، فقد كان، من جهتك، أمراً شرِّيراً للغاية أن تحرميني من تلك الصورة، كما أن قَصَّ الصور إنما هو ذنب، وخاصة إذا ما كنتِ سترسلينها إلى شخص مثلي، تائق لرؤيتك»(105).

كانت فيليسي قبل ذلك قد بعثت إليه بصورة من طفولتها (كانت ربما تبلغ العاشرة من العمر) لمسَت إحساس كافكا. إذ يقول متحمِّساً في رسالة: «تانِكَ الكتفان الضيقتان! لا بد أن كل ذلك رهيف وسهل العناق!». فيما بعد، بعثتْ إليه الفتاة بصورة تظهر فيها وقد أصبحت يافعة ومرِحة. ولغرابة الأمر، أثارت الصورة الجديدة ارتباك كافكا وخوفه. ثمة شيء -لعلها الفصاحة الشديدة لجسد امرأة- يُربِكه بشكل واضح، وهو يوثِّق ذلك كتابةً بأسلوبه الحذِق والمخادع دائماً:

«مع الصورة الجديدة يحدث لي شيء غريب. أحس بأنني أقرب إلى الطفلة الصغيرة. لها أستطيع أن أقول كل شيء. تُثيرُ السيدة فيَّ رهبة كبيرة. أعتقد أنه، إذا ما كانت فيليسي فتاة كبيرة، وهي بالطّبع كذلك، وكان عليّ أن أختار بين الاثنتين في الحياة، لا أريد أن أقول بأنني سأركض دون تفكير نحو الطفلة الصغيرة... وحتى لو بكثير من التّؤدة، كنتُ سأمشي إليها، وفي جميع الأحوال كنت سألتفت من جديد إلى الآنسة

الكبيرة وما كنت لأُبعِد نظري عنها. بطبيعة الحال، أفضَل ما يمكن أن يحدث هو أن تأخذني الطفلة آنذاك إلى الآنسة الكبيرة وتقدِّمني إليها».

إن تبادل الصُّور على ما يبدو يُغري الأبطال بالاندفاع نحو التَّراسل ويُذكِّر إلى حدٍّ كبير بالدَّفق الحالي للرسائل الإلكترونية ورسائل الجوَّال القصيرة. كان كافكا، والذي يُعدّ النزوع إلى التفصيل مَلمحاً بارزاً لأسلوبه، يشاهد الصور التي يتلقاها بعدسة مكبِّرة منحرفة تجعله يَخرج بنتائج لا تخلو من السخرية. وكان يحاول أن يفكَّ ألغازاً في الشخصيات المصوَّرة، ويملأَ الفراغات مُخمّناً الساعة التي التُقطت فيها الصورة، يتخيل الظروف، يتخيل (بارتياب) حذَراً وشكوكاً لدى فيليسي لمجرد نظرة جانبية لها، وتساوره الشكوك بشأن فستان متقشف أكثر مما يجب لمناسبة نزهة جبلية ممتعة، يطالب بصور في الرسائل، وينزعج عندما لا يجدُ داخل الظرف سوى صفحات مكتوبة. في «المحاكمة»، سيل الصور واللوحات الشخصية والرسوم عارم، بالوتيرة نفسها. هناك تمرُّ صور للآنسة بارستنر Bürstner، الصور الخليعة في كتاب القاضي، صور إيلسا التي يُرِيها ك. لِليني Leni، تشكيلة واسعة ليست الجرأة والشهوة غائبتين فيها.

يعتقد كافكا أنه في الصورة الفوتوغرافية تتركَّز القدرة على توقُّع مشهدٍ في المستقبل أقل افتراضية من ذلك الذي ينبع من الصورة. يقول لها في رسالة كتبها في ديسمبر عام 1912: «ذات يوم، سوف تُطلِّين، لا من الظرف على شكل صورة، وإنما من عربة قطار». وكان يرسل إلى تلك المرأة «صوراً

شخصية» يخصِّص لها نقداً ذاتياً شديداً بقدر ما هو مثير للشك.

«في هذه الصورة أنا حقاً فظيع. لكنها لم تكن مخصَّصة لكِ وإنما لأهداف إدارية، لبطاقة المراقبة الخاصة بي. قد تكون من سنتين أو ثلاث. في الحياة الحقيقية، لا أملك هذا الوجه العابس، وعيني الحالم إنما هي نتيجة لمصباح المغنيسيوم. ولم أعُد أرتدي قمصاناً بِياقة عالية منذ وقت طويل. وفي المقابل، فإنها البذلة الوحيدة التي أملك. لقد ذكرتُ ذلك عدة مرات. واليوم ألبسها كما في ذلك الزمن. بها أثرت الإعجاب في أفضل البلدات، وفي المسارح البرلينية، وفي الصفوف الأولى لقاعات الحفلات الموسيقية. وبها قضيت لياليَ بأكملها نائماً أو على وشك النوم على مقاعد عربات القطار. بذلتي تشيخ معي. كل ما أطلبه منك هو ألاَّ تشعري بالذعر أمام هذه الصورة. إذا ما استطعت، سآخذ صورة جديدة من أجلك. يهمني كثيراً أن أكون، على الأقل في الصُّور، بين يديك، أقصد بين يديك الحقيقيتين، فبين يديك المتخيَّلتين أجدني منذ زمن طويل»(106).

لقد وقع «نرجس» في حبِّ ذاته أمام مرآة مائية، ومات وهو يحاول أن يقبض على صورةٍ لآخر كانت صورتَه هو ذاته. في هذه الأسطورة القديمة تُختَصر أسباب الافتتان والذُّعر اللذين تبثُّهما المرايا في أيٍّ منا. إنّ الصورة

الفوتوغرافية ليست بعيدة عن هذه الظاهرة. مرآة بذاكرة؟ هل يا تُرى للمرايا ذاكرة؟ أين يكمن السر الحتمي والغامض الذي يجعل من الممارسة الفوتوغرافية لعبة تضاعفات أبدية؟

ليس من الغريب أن يرفض بيسوا الصُّور، وهو مَلك التعددية، كما لو كانت منافَسة غير نزيهة لبدائله الأدبية. أيضاً، كان يزعجه المظهر الخادع للصورة، الإخفاء المحتمَل للحقيقة العميقة التي تداريها كل صورة ببريق الاستعراض الزائف. إنه الانزعاج نفسه الذي يشعر به آلبارو دي كامبوس أمام الواقعي الخارجي تماماً في قصيدته المعروفة «دكان التبغ» Tabaquería. وهي أيضاً، نظرة ألبيرتو كائيرو العميقة نفسها تجاه الأشياء، برفضه لها في ظاهرها، وبرغبته في فهم معناها الحقيقي (المعنى الأخير للأشياء / إنها لا تملك أي معنى). كان أخذ الصور يُزعِج بيسوا بشكل خاص. ولكنه أيضاً كان يخاف من أن يصوَّر لأسباب نوعاً ما إيزوتيرية: كان يعتقد، كما هو الشأن حتى الآن لدى بعض الشعوب البِدائية، بأن الصورة الفوتوغرافية تستطيع أن تسرق روحه. كل صورة تسطِّر غياباً ما وتدور بالذات في ذلك المكان المبهم الذي يمتد ما بين اللامحدود والحد.

هناك صور عديدة للكاتب البرتغالي. بمراجعة مكتبات الكتب المستعمَلة بلشبونة، حصلتُ على «سيرة فوتوغرافية» هامَّة للشاعر حيث يشاهَد منذ أن كان صبياً وحتى أيام قليلة قبل وفاته. يُبرزُ الكتاب، في الصفحة الأخيرة، صورة الصندوق الشهير للكتابات غير المنشورة، يفيض بالأوراق والملفات التي على ما يبدو كانت تتضاعف كلما مرَّ الزمن. قبل ذلك ببضع صفحات، نرى صورة لقطعة أثاث مشهورة أخرى: الخزانة العالية وذات الجوارير

الأربعة من الخشب الريفي، التي كتب بيسوا وهو واقف بجانبها، في يوم وسَمه بالمجيد، أكثر من ثلاثين قصيدة تحمل عنوانَ «راعي القطعان» El cuidador de rebaños، والتوقيعَ الوهمي لألبيرتو كائيرو.

في عدة صور، يظهر بقبعته المميزة، بشواربه ونظارته، بسحنة شاردة، بعيدة وقاسية. أراه يتمشى على رصيف من ساحة روسيو Rossio، أو وهو ينزل من «التشيادو» El Chiado برفقة صديقه أوغوستو غوميس Augusto Gomes، أو وهو يشرب حول طاولة، مع مجموعة من الكُتّاب بمطعم مارتينو دي أركادا Martinho de Arcada. أيضاً أتأمله وهو يتجول بخطى سريعة في شارع لوس دورادوريس Los Doradores، حيث كان يعيش ويعمل بديلُه الأدبي برناردو سواريس. أو على طاولة حانة أبراسيليرا A Brasileira وهو «متلبِّس» en flagrante delitro، كما سيقول في رسالة ساخرة موجَّهة إلى أوفيليا، التي لم تكن قد أذعنت بعد لفقدانه، بشكل تام. صُوِّرت الخطيبة الشابة والوحيدة لبيسوا في مناسبات عديدة، لكن دائماً وحدها وفي صور كئيبة ذات لون بني داكن. ليس أبداً وهي تتجول مع حبيبها، ليس أبداً يداً بيد، وليس حتى وهي تقف لصورة رسمية في ستوديو للتصوير أو حديقة. لم أستطع أن أرى ولو صورة واحدة لبيسوا ترافقه فيها امرأة لا تكون ابنته بالمعمودية أو أخته.

أمام نقصٍ كهذا «للدلائل» الفوتوغرافية، اضطرت أوفيليا نفسها، بعد سنوات من وفاة الشاعر، إلى تأكيد ما حدث بكلمات بسيطة مسجَّلة في مقدمة الطبعة الأولى من الرسائل التي كتبها بيسوا لها.

«كان حبنا حباً بسيطاً، إلى حد ما، مثل قصص الحب عند كل الناس. صحيح أن فرناندو لم يشأ قط أن يذهب إلى بيتي كما كان معتاداً بين الخُطَّاب آنذاك. كان يقول لي: يجب أن تدركي أن ذلك للعوام... وأنا لست من العامة. وأنا كنت أفهمه وأتقبل أن يكون كما كان. كما كان يقول لي أحياناً كثيرة: لا تقولي لأحد إننا مغرمان. إنه أمر تافه. إننا نحب بعضنا وهذا هو الأمر الوحيد الذي يهم».

كطفل صغير يتظاهر بأنه يصعد الدرجات التي رسمها على الأرض، عاش بيسوا لا واقعاً لم يكن أقل حقيقة من طاولةٍ، أو كتابٍ، أو امرأةٍ اسمها أوفيليا أو ليديا. عندما تعب من أخذ صور وهمية، أحاط نفسه بورود، وأحبَّ، وشرب واستسلم للصمت.

كلمات

إذا كان هناك ما يجمع بين حياة كافكا، وبيسوا وبافيزي فهو كونهم اتّخذوا الأدب زوجة رسمية. الأخريات -حتى النساء اللائي كنَّ عشقهم الأكبر، حتى اللائي بحثوا عنهن وتمنَّوهنَّ إلى حدِّ الفداء- كُنّ عشيقات جيدات، أو فتيات عابرات؛ موضوع رغبة ظرفي، أو خطيبات أو صديقات حميمات ولسبب ما أصبحن عسيرات المنال. ولكن ولا واحدة منهن كانت بمستوى «المرأة الرئيسية». أعترف بأن القول بتراتبيةٍ وبهذه الجذرية يمكن أن يبدو

تبسيطاً بالغاً أو تعارُضاً غير مبرَّرٍ ما بين الكتابة والجسد الذي تُنقَش فيه الكلمات. لكن هذه الفرضية تبدو ربما أكثر إثماراً من مقابلة الحياة والأدب كما لو كانا حقلين متعاديين أو متباعدين. تتغذّى الحياةُ على الفن بالطريقة ذاتها التي لا يمكن معها تصوُّر الإبداع الفني على هامش الدوافع الحياتية. يغذي القطبان بعضهما بعضاً ويتلاشى التناقض أمام التذبذبات التي يولِّدها التوتر. لكن، مع ذلك، يبدو هذا التقسيم مبتذلاً. «الكتابة أفقر من الحياة، لكنها أوضح منها»، يؤكد كافكا لميلينا في رسالة. بعيداً عن الرجل المعتم وسيئ الظن الذي صوَّره بعض النقاد بخطوط عريضة، يبدو أن الكاتب التشيكي كان يضحك أكثر من أي شخص آخر في العالم. سيكون أمراً تافهاً أن نتصوّر أن كافكا كان يلجأ إلى الأدب بسبب ضعفه أو عجزه أمام الحياة. كان جذموراً، جُحراً، نعم. لكن لم يكن برجاً عاجياً. إنّه أبعد من أن يكون كاتباً منعزلاً في غرفته، بل هو كاتب يضحك، ورجل مرِح للغاية ويمتلك بهجة الحياة، رغم تصريحات المهرِّج التي ينصبها كفخ أو كسياج[107].

لقد اختار هؤلاء الكتّاب الكتابة، لكن بطريقة ما، فُرِض عليهم هذا الخيار بعيداً عن أي اعتبار منطقي. وظَّفوا اللغة كشكل من الإنجاز -وطلباً للمساعدة أيضاً- ومشوا على ذلك الجسر بفكرة الوصول ذات يوم إلى الضفة المقابِلة. وإذا كانوا لم يبلُغوها، أو بلغوها جرحى، فذاك شأن آخر. إن سرَّ حياة ما يكمن في الطُّرُق المختارة لكشفه، وليس في أي مكان آخر. لقد هجر بيسوا أوفيليا باسم ذلك القانون أو «المهمة». وفي رسالة مبكرة إلى فيليسي، كان كافكا أيضاً حاسماً مثله.

«إن طريقة حياتي منظمة وفقاً للكتابة فقط. الوقت قصير، والقوى هزيلة، المكتب أمر مرعب، والبيت صاخب. وإذا لم يكن مقدّراً للمرء أنْ يعيش حياة جميلة وبسيطة، فعليه أن يحاول مواجهة الصِّعاب بأي شكل من أشكال الحِيلة»(*).

ولم يكن بافيزي أقل حسماً عندما تصوَّر الكتابة كفعلِ بطولةٍ انزوائية، وعندما عدّ النساء -بوجه خاص، أولئك اللاتي أحبَّ من بينهن- عدوَّات لَدودات للشعر، أو عندما أوصى بضرورة عدم الاستسلام لآخر إذا ما كان الهدف هو أن يصبح المرء كائناً سامياً. إن قراءة سطحية لهذه الأقوال قد تقود إلى التفكير بأنه -مثل كافكا وبيسوا- كان نخبوياً، غير اجتماعي، محقِّراً لغالبية الجمهور الذي كان يزعم أنه يتوجه إليه.

لكن إذا ما توغَّلنا في العمق، يمكن للخلاصة أن تكون أخرى: لقد وجد هؤلاء الكتاب في الأدب أسلوب حياة، طريقاً للخلاص، شكلاً من السيطرة الحميمية على عالم كان يبدو لهم عدوانياً. بالكلمات فازوا بنسائهم وبصداقاتٍ غير قليلة. وبالكلمات صنعوا فقاعة من الصمت في صحراء الصخب. لم يشفوا معهن، ولكنهم استطاعوا أن يُشخِّصوا مرضهم وأن يستخلصوا من الأعراض -كما قال كافكا- أقصى قدر من العذوبة.

إنّ كل فعل كتابة عصيّ على الوصف، ومتقطِّع، وإيروتيكيّ، كفستان لا يكشف إلا أجزاء معيَّنة من الجسد، لكنها أجزاء مغرية. الأدب -مثل الجنس- يُمارَس في فضاءات خاصة، وسرِّية، وأحياناً خطِرة. ويشكل،

(*) ينتمي هذا الجزء إلى رسالة يعود تاريخها إلى 1 نوفمبر من 1912.

في الجوهر، فِعلَ حبٍّ يصبُّ، مع ذلك، في مرفأ ممتلئ بالضباب. ويكمنُ النجاح -إذا ما كان بالوُسع الحديث عن شيء كهذا-، في الفعل وليس أبداً في النتائج. لم يكتب أيٌّ من كافكا أو بيسوا أو بافيزي بهدف نفعي. لم يؤلِّفوا قصصاً بهدف نشرها أو من أجل تغيير العالم الذي كانوا يعيشون فيه. لقد فعلوا لذلك من أجل البقاء وتحقيق ذواتهم كأفراد. بصعوبة، خلقوا أدباً للهروب، وشكلاً من أشكال الرفض لِلاَّأنسنة. لقد كتبوا كمخلّصين لذواتهم وحتى لا يختنقوا بسبب المجتمع أو أسوأ ما فيه. هل حقَّقوا ذلك؟ وبأي ثمن؟.

الأدب وظيفة ممكنة التّحقيق، لكنّ هدفَه نادراً ما يسمح بتسميته. أفكر بمغامرة لفظية تُروَى بها حكايةٌ لم تحدث قط. أفكر بقصة حبٍّ لا يمكنه أن يتحقق. هل أستطيع أن أفعل ذلك بمادة فقيرة كاللغة؟ هل أستطيع تأسيس قصة ما في المستحيل؟ هل كانت الأمور لتتغير إذا ما تعلَّق الأمر بقصة علاقة حقيقيّة؟ متى استطعتُ أن «أقول» حباً حقيقياً، فإنه للتو يكفُّ عن كونه كذلك.

ربما لا يوجد شيء أصعب من وضع كلماتٍ للامتلاء العاطفي. لعل الإغراء الحقيقي ينبع من رسالة بلا جواب، من الانفصال، من الهجر. إنّ الرغبة لا تتضاعف إلا في الغياب. والحب الذي أحاول أن أمسك به يتلاشى كسمكة ملاحَقة، تحوّلت، تحت تأثير الخوف، إلى ماء. لا أستطيع أن أكتب رواية حبّي الحاضر. أحتاج أن أبتعد عن الإطار حتى أتمكّن من رؤيته. لا يُمكنُ تصوّرُ الخطاب العاطفي إلاَّ بعد الحدث. الكتابة أحياناً هي نتيجة لسلسلة ممتدّة من المعاناة. إنها فعل ترميم يتموضع في أرضٍ

ما كان يمكن أن يكون ولم يكن. أتوق إلى السلام، إلى الحضور، إلى دوام اللذة. لكن، من الذي قال إنّ الديمومة أفضل من أن نشتعل في متعة ما هو عابر؟

إن كلمة «عذاب» لا تؤلمني. تصطدم محاولة كتابة العشق بسوء فهم اللغة -الضئيلة دائماً / المفرطة دائماً-، وبشيء أكثر صعوبة: لا شيء مما سأكتبه بوسعه أن يعوِّض غياب الشخص المحبوب. فقط عندما أقبل بالفقد كفعلٍ لا رجعة فيه (وهي نهاية محتملة للحِداد)، قد تصبح الكتابة عن الحب أو اللاحب ممكنة.

ممكن / مستحيل

في اليوميات، يشير كافكا إلى أن الألم لا يمكن له أن يكون موضوعياً وسط الألم. من الضروري أن نتخيل، أن نبحث في الخارج عمّا لا يوجد، أن ننقِّب في دواخلنا. بوسعنا التفكير مثل ثينون دي إليّا Zenón de Elea الذي يؤكد في مفارقاته أنه، لقطع أي مسافة، لا بدّ من قطع نصفها؛ ولهذا الغرض، ينبغي قبل ذلك قطع نصف ذلك النصف، وهكذا على التوالي إلى ما لا نهاية. لقد طبَّق كافكا هذا المبدأ الفلسفي في طريقة كتابته. فهو يكشف قائلاً إن «الأشياء لا تخطر لي من جذورها، وإنما من مكان ما عند منتصفها»(*).

بما أن الزمن يتشكل من لحظات والفضاء من نقاط، فإننا لا نصل أبداً

(*) من حديث لكافكا مع أوسكار بوم Oskar Baum، خريف 1904.

إلى أي مكان. نحن الرجال لا نعثر أبداً على المرأة النافرة، لأننا قبل ذلك، علينا أن نترك خلفنا نصفاً، ونصف نصفٍ آخر، وصولاً إلى منتصف هذا الأخير. ذلك الشخص النحيل للغاية الذي كانه كافكا، بقواه الهزيلة، الذي يكاد يكون بلا جسد، اختار الكتابة لأنه رأى فيها التجلّي الأكثر خصوبة لكينونته. كان النص أكثر كمالاً من بنيته الهشة وغير المؤهلة، بحسب قوله، للعيش: «أخذتُ في الضمور من جميع النواحي»، يقول مبالغاً أمام فيليسي. يشعر بأنه يتيم، وبأنّه- أمام والده طويل القامة وضخم الجثة- أقلُّ من نملة بقليل. يرى نفسه عارياً وسط أناس كاسين، ممتنعاً عن الاتصال البشري. وأخيراً، يبوح لتلك المرأة بالجانب الجنسي لذلك الخوف الذي يلاحقه.

«خوفي الحقيقي هو ألاَّ أتمكَّن أبداً من امتلاكك... أن أكون جالساً بجانبك، كما سبق وأن حدث، أن أشعر بنَفَسك والحياة في جسدك قريبين مني، وأن أكون في العمق، أبعد منكِ مني الآن بغرفتي... سأبقى دائماً مقصياً عنكِ، مهما اقتربتِ منِّي، مجازِفة بنفسك...».

إن العجز الإيروتيكي أو النَّفسي المُفترض يقود إلى التفكير بصعوبة أخرى على مستوى آخر: صعوبة تحقيق الذات في الكتابة بشكل كامل. من لا يفهم هذا الأمر فهو كاتب مزيَّف. بين الكلمة والهدف هناك فجوة لا يمكن تجاوزها، عائقٌ يجب أن يُقبَل به من الأساس إذا ما أردنا الوصول إلى مكان ما. تنشأُ الكتابة الممكنة من معاهدة مع ما هو مستحيل، مع ما

هو ناقص كتعبير عمّا هو مكتمل. القصيدة شيء يذهب أبعد من اللغة: إن القصيدة لا ينبغي لها أن تفيد أي معنى، وإنما ينبغي لها أن تكون. لكن هذا البُعد لا يصبح متاحاً إلاَّ من خلالها. يقولُ كافكا: «إنّ كلّ كلمة، قبل أن تسمح لي بكتابتها، تتلفّتُ حولها أوّلاً»(*).

تبدو هذه الجملة منهجية فعَّالة: يكمنُ الجوهرُ الأعمق للأدب في التقنية، وليس في النوايا الحسنة. إنّ التعبير الصِّرف (المسمى خطأً بالشكل) يسبق المضمون ويجرُّه إلى التفجُّر في تيار غير متوقَّع. وهذا ما تَبيّنه الشعراء الصينيون الذين ينتمون إلى سلالة تانغ (القرن VIII وIX)، ضمن آخرين، من خلال الاستكشاف المُمعن للمدلولات التي كانت تتيحها لهم «الإيديوغرامات»، والتي تُرَى كسلسلة من الدَّالاَّت المعقدَّة والمملوءة بالإمكانيات السمعية والدلالية. كان الشكل عندهم يخلق معاني ويخلق ذاتية.

أسلوب كافكا المضطرب دائماً، وتحدِّيه الدائم للقانون، ونزوعه إلى تفكيك الآلية الأكثر كمالاً من أجل تدميرها: هذه هي الملامح التعريفية لأسلوبه. إن المفهوم الكافكي يتموضع في الوجه المقابل للرسالة التي يقدّسها «الفن الملتزم» أو «الواقعية الاشتراكية»، التي طُبِّقَت بنتائج ضعيفة أو مؤسِفة في الدول البيروقراطية ما قبل سقوط جدار برلين. إن التزام كافكا لا يكاد يتحقّقُ إلا مع قوانين اللعبة المختارة. وليست المضامين سوى نتيجة طبيعية للآلية المُستخدمة. من هذا الوفاء للمنهجية (الإلزام الجمالي الوحيد للفنان) تولد حقائق جذرية. إن كافكا لم يعتزم قطُّ الحديث عمّا هو مهم. لم يطلب من العالم أن يدعم كتاباته. لقد اقترح عالماً

(*) رسالة من كافكا إلى ماكس «برود»، براغ، 17 من ديسمبر 1910.

في حدِّ ذاته. وهنالك ربما تكمن قوته. حتى الميول السياسية لم تؤثر على كتاباته. لم يَسْعَ يوماً إلى أن يكون ثورياً. لقد اكتفى فقط بتشغيل آلة كان هو فيها، في آنٍ معاً: الميكانيكيّ والعدَّة، الموظَّف والضحية[108]. لقد عرَف كافكا الأدب دائماً كحقل مقفر يمكن الاستمتاع فيه بحُرِّيةٍ حركةٍ واسعة. كَتب من فراغ. وأحدث حركة دائرية كاسراً بذلك التطوُّر أحادي البعد.

ثمة دوماً فتاة في الجانب الآخر. والكلمة -الصّنارة المنقوصة- تستعد لصيدِ ما هو بعيد. يموت الكاتب وهو ما يزال يريد أن يدرك معنى الحياة. وخلال ذلك البحث، كنقطة انطلاق، يختار رمزاً يتّخذ شكل امرأة بلا شك. وعندما يعتقد بأنه قد وجده، يخيّمُ صمت كبير كجواب عن سؤاله. وسوف تستمع فيليسي إليه ذاهلة:

«لا تنتظرك حياة تلك المرأة السعيدة التي ترينها تمشي أمامك. لا ينتظرك الحديث المرِح وذراعانا متشابكتان، وإنما حياة متقشفة إلى جانب رجل كئيب، حزين، صامت، حانق، مريض، مقيَّدٍ إلى الأدب بسلاسل لا مرئية -وهو أمرٌ قد يصيبك بالجنون-، رجل ينفجر صارخاً إذا ما اقترب أحد منه، لأن سلاسله، كما يؤكِّد، ستُمَس»(*).

(*) رسالة إلى فيليسي في 22 أغسطس من سنة 1913.

«الحب نموذج فانٍ للخلود»

بيسوا

حكمَ بعض المحلّلين على حالة بيسوا، كما أسلفنا الذكر، بكلمة ذهان. في نظرهم، لم يكن هذا الرجل المشطور والمتضاعَف أكثرَ من مجرّد شخص شيزوفريني. وأنا أفضِّلُ أن أفكر فيه كرجل في منتهى الكثافة، فائضٍ عن ذاته بحيث احتاج إلى أن يتوزَّع في حيوات أخرى -وُلِدت كلُّها منه- تسمح له باحتواء طُوفان الأساليب والانفعالات والأشجان والرَّغبات وتصريفه. وقد شكّل هذا كلّه مُجتمعاً نتاجاً واحداً تفجَّر فجأة وانقذف في أجزاء مجنونة. إن الأنداد الأدبيّة، قبل أن تكون ظاهرة سيرَذاتية أو مرضية، كانت مورداً هائلاً للكتابة، ومعالجةً استفزازية. «بيسوا» معناها «شخص» باللغة البرتغالية. ويشيرُ أصل الكلمة إلى القناع الذي كان يستخدمه الممثلون الرومان. قناع: شخصية خيالية، لا أحد، لا شيء، إطلاقاً... أن ننسى أن كائيرو وريس وكامبوس إنما هي مخلوقات شعرية يعني أنّنا نُفرط في النسيان(*). لكنّ بيسوا لا ينسى ويتخذ- مُعتمداً قناع المعلم كائيرو- حجمَ ما يرى.

الكلمات تتصرف مثل الكواركات في الفيزياء الكميّة: أجزاء من المادّة

(*) هذا التعليق يعود إلى مقال لأوكتابيو باث، بعنوان «مجهول ذاته» El desconocido de sí mismo.

متناهيةَ الصِّغر ومفكَّكة تظهر في عيني من يراقبها على شكل موجة أو جزيئة، ولها مع ذلك لون وطعم وسلوكيات مستقلة. يمكن أن يقال عن الشاعر البرتغالي، الوفي لمبادئه، ما قاله والتبر بينجامين Walter Benjamín عن كافكا: «إنّ أعماله كلّها تمثل شيفرة من الحركات، لا تملك -مبدئياً- معنى رمزياً واضحاً لدى الكاتب. بل هي بالأحرى أسئلة موزعة بتنظيمات وتركيبات متجدّدة دوماً».

يتأرجح بيسوا، مثل بافيزي وكافكا، ما بين الحلم والواقع. لكن هذا الانشطار زائف. فالحلم أيضاً يقين في نظر الكاتب. الحلم حياة. إن الشاعر يتخيل كُليّاً لدرجة أنه يحلم أن الحياة التي يشعر بها فعلاً حقيقية. أقرأُ عشوائياً يوميات سواريس، الذي يشاهد مسرحية الحياة من خلال نافذة. أقرِّر في البداية أن لا آخذه على محمل الجد. سطراً بسطر، يريد أن يقنعني بالأمر ذاته: إذا ما كنت أريد أن أحتفظ بشيء ما، فينبغي لي ألّا أمثّل، أن أبتعد عن الحياة إذا ما أردتُ أن أدركها كما ينبغي، فعل الكتابة أكثر كثافة، مثلاً، من روتين الزواج: لقد كتب بيسوا، وكأنه يفكر بهذه الدّراسة: «أمنح اللاّمدرك قاعدة تمثال خالدة»، ولكنه أيضاً يؤكد: «بما أننا لا نستطيع أن نستقي الجمال من الحياة، فلنسعى على الأقل إلى استقاء الجمال من عدم القدرة على استخلاص الجمال من الحياة»[109].

كان كافكا رجلاً عارياً بين أشخاص كاسين. وكان بيسوا رجلاً كاسياً بين عُراة. لكن، ماذا كان يكتسي؟ أجازف بصور قليلة وغير ذات بال، لأزياء تنكرية تؤهله لكي «يكون»، لأسماء وهمية، لجلود مستعارة، هكذا دونما سبب. ليست الكتابة أن نتذكر وإنما أن نجعل المرء يرى. هناك

أشخاص تكمنُ معاناتهم الوحيدة في عدم تمكُّنهم من قول ما يرونه أو يفكرِّون به. بيسوا يعاني ربما من كونه يعرف كيف يقول ذلك بمنتهى الإتقان. لكنه يسعى بإلحاح إلى أن يجد وحدة ما بين الأجزاء. بوسعي أن أحدس ما يحدث: إن هذا الرجل يرى في الاستغناء ضرباً من الفعل. يقعد على هامش الحب لكي يعثر عليه، يُنكِر المرأة لكي يجعلها أوضح رؤية من خلال الكلمات؛ يحلم لكي يُعوّضَ بؤس حتمية العيش وعن عدم كونه ذلك الذي يرغب أن يكونه في هذيان حلمه.

كل أدب إنما هو مجهود لجعل الحياة أكثر واقعية. أذكِّر مجدَّداً بكافكا وأعكس طرفَي فكرتِه: الحياة أكثر ثراء ولكنها أقل وضوحاً من الكتابة. هل عليَّ أن أختار بين وضوح النص ولُبسِ الحياة؟ أفضِّل ألاَّ أفعل وأن أبقى على الأقل في الوسط. إنّ بيسوا ينكر الحياة إلى نهايتها (لأنه فقط بإنكارها، يمكنه أن يحسَّها بكثافة)، ويبحث عن المرأة التي يحلم بها بشباك من الكلمات الغامضة.

أفهم بيسوا. لا أطيق بيسوا. أحتاج إلى بيسوا. ومثله أودُّ لو لم يكن بين يديَّ أي شيء (ولا حتى ذكرى في الروح)، وبذلك أقبل بالأمر وأنجو. مثله أودُّ لو أنني أتوقف عن الانتظار، أن أجهل ذاتي، أن أكون حُراً برغبتي في لا شيء، أن أختفي.

أن نحب، أن نكره، أن تكون لدينا تطلُّعات: يلخّصُ هذا كلّه التعلُّق الذي يكرهه بيسوا أو يقول إنّه يكرهه. أفهم، أيضاً، المسافة التي تدعو إليها، في الإطار نفسه، فلسفة «زِين» البوذية Zen. لكنني لا أستطيع ولا أريد أن أشاهد الحياة من بعيد إلى هذا الحد. لا أستطيع أن أتوقف عن استنطاقها

عند كل خطوة. إن الأبيقورية الكئيبة لريكاردو ريس محيِّرة ومُغرية في الآن ذاته. ارغبْ في القليل... وسوف تحصل على كل شيء؟ إنّ موظف المكتب، سواريس، أيضاً يشعر بالقنوط. أراه مثل سيزيف يصعد الجبل للمرَّة الألف وهو يحمل صخرته على ظهره المُنهَك.

«الجُمَل التي لن أكتبها أبداً، المناظر التي لن أتمكَّن أبداً من وصفها، بأيِّ وضوح أُمليها على قصوري الذاتي، وأصِفُها في تأمُّلي، فيما أنا مضطجع، لا أنتمي للحياة إلا بشكل بعيد. أنحتُ جُملاً كاملة، نموذجية كلمةً كلمة، هيكل مسرحيات تُروى لي، مبنيةً في الروح، أشعر -في الكلمات كلّها- بحركة الأوزان والألفاظ لأشعارٍ عظيمة، وبحماسة كبيرة تتبعني في الظلام، كعبد لا أراه. لكن إن أنا خطوتُ خطوة واحدة من الكرسي الذي تقعد عليه هذه الانطباعات التي تكاد تتحقق، إلى الطاولة حيث أريد أن أكتبها، لَهربت الكلمات، وماتت المسرحيات، ولما بقي من ذلك الرابط الحيوي الذي وحَّد الهمسة الإيقاعية إلا حنينٌ بعيد، بقية شمسٍ على جبال بعيدة، ريحٌ ترفع الأوراق من على عتبة الحدود المقفرة، شَبهٌ لن يُكشف أبداً، مُجونُ آخرين، المرأة التي يقول لنا حدسنا بأنها ستلتفت إلى الخلف، نحونا، والتي لا يتحقق وجودها أبداً»(110).

عبثاً أبحث عن تأمّل نظري لِبيسوا حول الكتابة كوظيفة. أفعل ذلك مع إدراكي أن الكتابة الجيِّدة هي أكثر بكثير من لعبة أسلوبية ذكية. ولقد استشعر هذا الأمر «مُحرِّض الأرواح» هذا أفضل من أي شخص آخر: إن هدف الفن ليس الإرضاء، وإنما الارتقاء؛ الإبداع هو أن نُحِسَّ، والإحساس هو أن نفكِّر دون أفكار (فالكون لا يملكها)؛ يوجد الشِّعر في الأرض، في بحيرة، على ضفاف نهر، وأيضاً في امرأة حاضرة أو غائبة. الأدب، كأيِّ شكل فنِّي، ينشأ من توقُّع أنَّ الحياة وحدها لا تكفي. هل يستطيع الفن أن يعوِّض الحياة؟ أم أنهما طرَفان للحبل ذاته؟ ليس بوسعي أن أعرف ذلك. لكني أستطيع، على الأقل، أن أتفق مع بيسوا عندما يكتب أن الشاعر العظيم يقول ما ينبغي له أن يقول، ما يحسُّه حقاً، متجنِّباً مع ذلك ما يُسمّى بالصرَّاحة. وتُعالجُ هذه المفارقة من خلال نزاهة الفنّان الفكريّة. فهو يحتاج إلى أن يمثِّل لكي يُدرِك الحقيقة. يحتاج إلى أن يُحِس، ولكنْ بعيداً عن القوالب التّقليديّة.

لقد وجد بيسوا في الكلمات طريقته للوجود في العالم. بها نسَج الثوب الذي ستَرَهُ من البرد. بها استطاع أن يُحِب، حتى وإن كان بلا قناعة. أو استطاع أن يدخل في معركة مفتوحة مع ما هو واقعي. إنّ ألبارو دي كامبوس ينغلق على ذاته، ولكنه لا ينزل من على المِنصَّة التي يلج من خلالها إلى الكون.

لستُ شيئاً

لن أكون شيئاً أبداً

لا أقوى على الرّغبة في أن أكون شيئاً
غير أنّي أحوي فيَّ كلَّ أحلام العالم(*).

إنّني أحاول، مثل بيسوا، أن أنظر من علٍ، كل شيء يبدو جميلاً من فوق: الطرقات والملاعب والوردات الصفراء الثلاث. ومثله، لستُ قادراً على الرّغبة في أن أكون أي شي، وأكوِّم كل اليوتوبيات التي بوسعي أن أتصوَّرها. البقية؟ منظر لامرئي في جزيرة مجهولة. المرأة؟ مغناطيس يجذب ويلهي في الآن ذاته عن المهمة الفنية. وأيضاً، نبع سلامٍ كما يلمِّح إلى ذلك ريكاردو ريس في هذه الأبيات إلى ليديا Lidia:

لنتحابَّ بسلام، معتقدين بأننا نستطيع،
إذا ما أردنا، أن نتبادل القُبل والأحضان واللمسات.
لا شيء أثمن من جلوسنا معاً
نسمع ونشاهد النهر وهو يجري.

وحدة/ زحمة

إنّ الفن والحياة لا يتعارضان: يسدُّ كل طرَفٍ فراغات الآخر. يعترف بافيزي بأن الكتابة وظيفة كأي وظيفة أخرى، كبيع الأزرار أو حفر الآبار. لكنّه، وهو مدرك عَدمَ انتمائه إلى أية نخبة، يعالج الحياة كما لو كانت عَرْضاً

(*) الأبيات المذكورة تستهل القصيدة المعروفة، «دكان التبغ».

مسرحيّاً عظيماً هو بطله الرئيسي. والأدهى من ذلك هو أنه يأخذ هذا العرض بجدِّية مفرطة، ويسكُب في كلِّ مشهد نفَساً تراجيدياً. يريد أن يبقى وحيداً، وهو يحقق ذلك. لكنّ ناسك التلال يحتاج إلى أن يَعلم الكل بمأساته وأن يبقوا مترقِّبين لأمره. بل إنه يعترف بأنه يعيش معذَّباً بسبب حاجته إلى الآخرين، لا سيّما لأولئك النساء اللائي يرفضنه. بوسع بافيزي -إذا ما شاء- أن يحصل على حبِّهن جميعاً، باستثناء حبِّ تلك التي يتمنّاها حقاً. وأسباب هذه الاستحالة عصيّةٌ على التسمية هنا وفي أي مكان آخر. فالكلمات القيِّمة تولد من الصمت. أصعب ما في مهنة الكتابة (والعيش) ليس القول، وإنما تعلُّم الصمت عند اللزوم.

أعتقد أن ما حدث لبافيزي يحدث لنا جميعاً: نحاول أن نصل إلى مكان ما ونظلُّ عند نقطة معيَّنة، نصنع صُوراً لحياةٍ نتمناها أن تكون لنا، ونرضى أحياناً بنافذة مفتوحة على الحياة. ولا يذهبُ هذا المجهود هباء. تقع زهرةٌ غير متوقَّعة، فجأة، في الأيدي التي كنا نعتقد أنها فارغة. إن العثور على هذه الزهرة الصغيرة ليس أمراً سهلاً(*). يقول بافيزي إنّ الفن يتطَّلب عملاً شاقاً للغاية، وانغماسَ الرّوح، ورحلةَ آلام لا تنتهي مع محاولات يفشلُ أغلبُها قبل الوصول إلى العمل العظيم.. إن الهمَّ الجمالي يقترب مما هو ديني، -سواء كان يبحَث عن إله أو عن العمل الكامل-، إلاَّ أنه لا يتوقَّف عند ذلك الحد. يعلمُ الكاتبُ أنه حتى في الجنة هناك بعوض، ويعاني من الشرخ الحتمي للعالم المنقوص. «لو كنتَ لتتمكَّن من الكتابة من دون أن تمحو شيئاً، ومن

(*) هناك قصة مشهورة لأبلاردو كاستيجو Abelardo Castillo تشير إلى هذه الفكرة منذ العنوان: «إن صنع زهرة صغيرة إنما هو عمل قرون».

دون العودة إلى الوراء أو تعديل أيِّ شيء، هل كنت ستظل تحبُّ ذلك؟ ويقول ناصحاً: من الجيّد أن تبذل كلّ ما في وسعك وتستعدَّ بهدوء لكي تصير بِلّوراً».

إنّ بافيزي، الراهبَ في زمن لا رهبان فيه، والمستبسلَ في عالمٍ غير مؤهلٍ للمآثر العظيمة، يختار الوجود قبل الوصول. وعندما يكتب يجمع ما بين فرح الحديث وحيداً ومخاطبة الجماهير. إنها فرحة مزدوجة يحرص عليها، دافعاً ثمنها ألماً بليغاً. تُسطّرُ كلماته شاعرية القدر، وتنسجُ لحظاتُ صمته أسطورة شخصية. إن حياة أيِّ شخص هي طريق يتجه نحو إجلاء الأساطير الشخصية: العودة إلى المنابع الخفية، الولادة من جديد، اكتشاف العالم للمرة الثانية.

القَصّ مثله مثل الرَّقص. يبدأ الرقص أوّلاً ثمّ تدخل الكلمات إلى الرقص. تملكُ تلك الأصوات حياة غريبة: تتجسد سريعاً في امرأة ما، ثم تدخلُ سريعاً جداً في تحفّظٍ شديد، ثمّ تُشحَنُ بالماضي بسرعة بالغة إلى أن تتحول إلى تجلٍّ. «مغزاي في الحياة هو أن أكتب»، يقول بافيزي في رسالة إلى صديقته بيانكا Bianca. طالما هناك خطاب، فهناك مغزى. إن الكتابة تذهب أبعد من المعنى العملي، ولكن ليس لهذه العلّة يبتعد القَص عن طريق الواقع. يتعلق الأمر بشعر الوقائع، بمآسٍ يومية، بفضاءات فارغة يمرُّ بها عمّالٌ وميكانيكيون وقرويُّون وعاهرات، ومتسوِّلون وسكّيرون وسجناء. وأيضاً امرأة تنتظر على التلال، في سكون.

لكِ وجهُ صخرة منحوتة،
دمُ أرضٍ قاسية،
أتيتِ من البحر.
تحتضِنين كل شيء وتنقِّبين وترفُضين كل شيء فيك،
كالبحر. في قلبكِ
صمتٌ، كلماتٌ مبلوعة. أنتِ معتمة.
الفجر بالنسبة إليك إنما هو صمتٌ.

وأنتِ مثل أصوات
الأرض - كارتطام ِالدَّلو في البئر،
كأغنية النار
كسقوط ثمرة؛
كالكلمات المستسلمة
والمعتمة على العتبات،
كصرخة الطفل- مثل الأشياء
التي لا تضيع أبداً.
أنتِ لا تتغيرين. أنتِ معتمة.
أنت القبو السري،
بأرضية ترابية،
حيث دخل ذاك الصَّبي حافياً
ذات مرة،

وهو يتذكر ذلك دائماً.
أنتِ الحُجرة المظلِمة
التي تُذكَر دائماً،
كذلك الفناء القديم
حيث كان يطلع الفجر.
أنتِ لا تعرفين التلال
التي جرت فيها الدماء.
كلُّنا هربنا، كلُّنا
رمينا السِّلاح
والاسم. وثمة امرأة كانت
تشاهدنا بينما نهرب.
واحد منا فقط توقف، بقبضة مشدودة:
نظر إلى السماء الفارغة، أحنى رأسه ومات
تحت الجدار، بصمت.
إنه الآن قطعة دم واسم. ثمة امرأة
تنتظرنا على التلال.

كطيرٍ شارد، تهرب المرأة من الشاعر. من لا يتعلَّم أن يعاني ويصنع شيئاً من ألم الفَقد يموت. لقد نجح بافيزي، السلبي، المعتم واليائس، من تنظيم حياته من خلال العمل، والبناء الذاتي، والإصرار على الزهد الذي تحول إلى أسلوب. إن الحبكة البافيزيّة تنبني على الخطاب الغامض، والاقتضاب،

والوعي الأدبي الكامل. أما وظيفة الشاعر فتنطلق من نقطة حيويّة: محاكاة مجرى الطبيعة، والاستمتاع بالحبِّ حدَّ الممكن، وفي تلك المحاولة، عدم فقدان الاستعداد للبدء من جديد كلَّ صباح. تُرى ماذا ينفعُ المرءَ أن يغزوَ العالم، إنْ كان في سعيه المحموم هذا، سيخسرُ نفسه إنساناً وفنّاناً؟ لقد عذّبَ هذا السؤالُ -من جنس الأسئلة الكافكيّة، وحتى الهايديغيرية- بافيزي حتّى النهاية. المرأة عنده وحش، وعناق. تتألفُ اللحظات الديونيسية الثلاث للحياة البشرية-كما يقول- من الجنس والكحول والدّم، يقول. لا مفر: إن آجلاً أو عاجلاً، علينا أن نرجِّح جانباً أو آخر. لقد اختار بافيزي أخيراً، بالانتحار، عنصراً خارج هذا المُخطّط. وفرضت العادة السيئة السخيفة قانونها العقيم.

المرأة الأخيرة

«آخر ما طلبه بافيزي من الحياة كان موقف
ألا يتعلّق الأمر بلمسةٍ، ربّما؟»
سلبادور إليثوندو

لا أكاد أقترب من الموت حتى يبتعد عنّي. لا أستطيع أن أعيشه إلاَّ في فقدِ آخرَ، وليس أبداً فيَّ. لقد اختار هوكوساي Hokusai، الفنان الياباني، سبعين اسماً مختلفاً للإشارة إلى انبعاثاته السَّبعين. ليس كلنا يملك تلك الموهبة، أو بالأحرى الجرأة اللازمة للبدء من جديد مراراً. ثمة شيء يموت

فينا في كل لحظة. ثمة شيء يولد ويحدث لآخر مرة. لكلٍّ منا وداعٌ نابض، شارعٌ لن يعود إلى قطعه بعد، كتابٌ لن يعود إلى فتحه. «يرنو الموتُ بِنَظره إلينا جميعاً»(*).

ربما كان العاشق يعرف ذلك أكثر من أيٍّ شخص آخر. أظنُّ أن كل حبٍّ يقوم على انصهار تامٍّ يغدو قاتلاً عند نقطة معيّنة: يخترقه لَهبٌ مأساويّ وهائل. هل بوسع عشقٍ بهذا التطرُّف أن يبقى على قيد الحياة؟ لا أرى ذلك ممكناً. إذ ينتهي الوميض بانفجار: إذ لن يتحمّلَ ضوؤه اللاَّمع أبداً ذلك الاستنزاف اليومي. فليس الالتزام بالعهود جزءاً من مصيره. إن رابطاً بهذه المواصفات يشكِّل إقراراً خطيراً، ويتحول إلى ذلك الإفناء الجزئيّ أو المطلق، الذي يُشكِّل، من الظلال، وفي تناقض غريب، مهنةَ العيش المضيئة.

أوفيليا وبيسوا، دورا وكافكا، كونستانس وبافيزي. ثلاث نساء لثلاثة لاعبين على الحبال مستعدِّين لتقديم عرض حياتهم الأخير. عندما سيفقدونهن (إمّا بقرارٍ منهم، أوِ بسبب المرض، أو العجز أو لأيٍّ سبب كان)، سيتجلى الموت فيهم بألوان كثيفة. الأحمر هو لون الجنس، والعشق والدم. الأسود هو الليل المحتدّ. بين الحياة وضدِّها يوجد الأبيض: لون النقاء، ولكن أيضاً لون الأشباح التي تظهر، ولا تكاد تتجلى ثم تذهب. ترتبطُ المرأة لدى الرجل بألم فقدانها. المنيَّة -الإخصاء الأخير- هي لذلك مؤنثة.

أفكِّر بالحوريات اللائي يُغرين البحَّارين بغنائهن، لكي يقُدنهم لاحقاً للهاوية. أو بمحارِبات الأمازون في الأساطير اليونانية، في «الأرملة

(*) هذا البيت يعودُ إلى قصيدة لبافيزي «سيأتي الموت وستكون له عيناك».

السوداء» التي لا ترحم، في «سيدة الأبيض» التي تهيمُ على وَجهها ليلاً مُنذرةً بالخطر،قريباً جداً من المقابر. أفكِّر بفتاةٍ رثة الثِّياب بمكنسةٍ ساحرة، وبتمثيلاتِ «حاصدة الأرواح» La Parca (سواء بمنجل أو من دونه) في الفنّ التشكيلي، وحتى بالأمِّ التي تهب الحياة وتأخذها. المرأة تكرِّس ابنها للفناء، بما أن كل ولادة هي بدايةُ نهاية. العودة إلى الأصل تعني العودة إلى الحياة ما قبل الحياة، إلى الحياة ما قبل الموت، إلى المنطقة الوسطى (ما بين الجنة والنار)، إلى أحشاء الأم 111. ولكن ما من عوْدة أحياناً. إنّ ما لا يُدرَكُ، بوصفه مطلقاً، هو التجسيد الأدق للموت. وقد أدرك ذلك ضمن آخرين لي باي Li Bai أو لي تاي بو Li Tai Po، -الشاعر الأسطوري الصيني من القرن الثامن- الذي مات غرقاً في نهر يانغ- زي Yang-zi، في ليلة سُكر، محاولاً أن يعانق صورة القمر المعكوسة على الماء.

إذا ما فقدتُ امرأة، ثمة شيء يغدو معتماً. يفْرغ جزء مني لكي يتيح للرغبة أن تسكنه. إذا ما هُجِرتُ، أعود مجدّداً طفلاً في العراء، والمحبوبة التي تمضي لديها أيضاً ماوراءٌ يبقى حيّاً فيّ. لا أريد أن أتنازل عنها. أحبها في الذكرى وفي الفقد أيضاً. ولا أجد لها عوضاً إلا في دائرة الإبداع، في القصة والقصيدة. وفيما هي معي يبقى الإحساس غريباً بالقدر ذاته. «الموت الصغير» للنشوة يستبق السقوط: يبلُغ الإيروس أوجَهُ بِرفضه الشديد نفحةَ الحياة. الجنس هو أيضاً صمتٌ، وموتٌ ولغة. وكما يعرف المكسيكيون جيداً -والذين يتأرجحون عند إحيائهم لـ «يوم الموتى» ما بين الاحتفال الديونيسي والمواضيع الجنائزية-، فإنّ الإيروتيكية تؤكِّد الحياة حتى في الموت.

يربط بافيزي الصمتَ بما هو ثابت وحقيقي ومادي. إنه مغرمٌ بالحياة وضدِّها في الوقت ذاته. ولا يتيحُ لهُ التقوقع المَرضي أن يرى العبثية التي تدير الوجود. كافكا، في المقابل، هو المحتضَر الذي يضحك، فنانُ الجوع المحتقَرُ من الجميع، والذي يصير في سجنه الخاصّ فهداً فتيّاً وجميلاً. ستفرضُ الحياةُ أخيراً ذاتَها على القدَر. يقول في تدوينة سنة 1914: «إن أفضل ما كتبتُ يعود إلى امتلاكي تلك القدرة على أن أموت سعيداً». كان شعاره أن يكتب على غرار شهرزاد، فتاة ألف ليلة وليلة التي تقطِّر حكاية وراء حكاية، لكي تُنقِذ رأسها أمام تهديد السلطان المتواصل: فالأمر كله يتعلق بتأخير الأجل.

إنّ النظرة الحتمية تنظِّم لكل كاتب المعنى وحتى فِعل القَصِّ نفسه. حتى صوتُ الكاتبِ، في هذه المُمارسة الإبداليّة، يفقد مصدره. يموت المبدع في العملِ الذي سيعيش بعدَه. في كل كاتب تسكن شهرزاد، كما يسكن في كلّ قارئ سلطان يسأل عن تتمّة الحكاية. أكتب من خلال الموت: آخر كلمة / آخر امرأة. قبل ذلك، سأترك آثاراً في الرمل، همسةً في الهواء، حفنة كرزٍ بين ظلمة وأخرى. الموت رفض وقوة. تحاول الحياة أن تنكر سُنَّتها. تحاول أن تسحرها، أن تسخر منها من خلال لعبة صامتة وشقية. الحياة هي أن نتعلم الطيران دون الاحتراق بشمس اليأس السوداء.

كثير من البشر يتأخّر موتُه، وكثير منهم يموت قبلَ الأوان(*). مثل كافكا وبافيزي وبيسوا. ربّما رحلَ ثلاثتهم باكراً. تحدَّثوا عن غياب الذّات وغياب

(*) كذلك يقول نيتشه في «هكذا تحدّث زرادشت».

الآخر، وبلا قصد، تصرَّفوا أيضاً ككُتاب أوفياء للموت. يكمنُ طريقُ كافكا المختَصر في الإبحار بلا وِجهة، في اللَّعب بالأقطاب ومدِّ حبلٍ مشدودٍ بينها، قريباً من الأرض. ويفعل ذلك لسببين: لكي يتعثر به، ويمشي عليه.

«- تُمضي حياتك في الحديث عن الموت، لكنك لا تموت أبداً
- ولكنني سأموت. أنا مُصِرٌّ على غنائي الأخير. مثل الجميع. البعض يغني أغنية جد طويلة، البعض أغنية جد قصيرة. لكن الفرق الوحيد بين هؤلاء وهؤلاء هو بضع كلمات ليس إلاّ»(112).

لقد كانت خدعة بيسوا الذكية في رؤيته للأيَّام كرحلة بين موتين: في هذا الإطار، ينكر الحياة ويعوِّضها ببضعة أصوات لا تفتأ تتمدَّد. يجد بيسوا في الأنداد الأدبية نقطة هروب. يعيش أشخاصاً آخرين، كطريقة لتحقيق الخلود. يختار فقدان الهوية والتَّضاعف إلى ما لانهاية. هكذا يخدع «سيدة الموت» حتى لا تعرف مَن ينبغي لها أن تأخذ. الأدب صراعٌ ضدَّ الزمن، محاولة للعودة إلى الطفولة: الحالة التي ينبغي لنا أن نحقِّقها.

يحتلُّ بافيزي، من بين الكُتّاب الثلاثة، مكاناً خاصاً. لربما كان قذفه السريع المُسلَّم به قد تُرجِم لديه، في منتصف حياته، في استحالة انتظار الموت الطبيعي بهدوء. لم يقوَ على ردْعْ نفسه، وانتحر قبل الوقت. هل فَعل ذلك لِحبِّ امرأة؟ هل انتحر حتى يعانقه الموت على الأقل؟ إنّ بافيزي لا يلعب مثل كافكا، ولا يختبئ في أشباح أخرى مثل بيسوا. إنه يعتقد بأن

كلَّ فِكر ينبع من نبضة الموت، ويتصوَّر النهاية في اللَّحظة التي يشعر فيها بأنه نابضٌ بالحياة ويافعٌ أكثر من أيٍّ وقت مضى. إنه يتخيل فعل التدمير الذاتي كاستقالة تعِبة وهادئة، كعملية جرد، كفعل حميميّ ذي إيقاع خاص، كالجملة الأخيرة. وهو يفكِّر مثل أي عاشق: «لو أني متُّ، لاستمرَّت هي في الحياة، تضحك وتركض وراء الثَّروة. لكنها تركتني، وما زالت تعيش، وتضحك، إلخ... وبالتالي فأنا الآن بمثابة ميِّت».

يريد الكاتب أن يصفِّي حساباته مع النساء والرجال، ومع الأدب والموت. إنّ عجزهُ المَرضي عن الحياة قد حكم عليه بالموت الخجول في فندق بتورينو Turín. تولَدُ الكتابة عنده من الرّغبة في اختزال ما يجري له في وضوح. في أعماله مخاطَبة وحيدة، قد يكون اسمها ميلي Milly، أو فرناندا Fernanda، أو ناتاليا Natalia، أو كوني Connie أو «امرأة الصوت الأجش». إنّ شعاره الدائم (كل شيء أو لا شيء) يحكم عليه بالهاوية. و«المرأة الأخيرة» تشبه كلمة «أبداً».

سيأتي الموت، وستكون له عيناك
هذا الموت الذي يرافقنا
من الصباح إلى المساء، أرِقاً،
أصمَّ، كندم قديم أو عادة سيئة سخيفة. عيناك
ستكونان كلمة بلا جدوى،
صرخة مكتومة، صمتاً.
هكذا ترينهما كل صباح

عندما تنثنين على ذاتك وحيدة
أمام المرآة. آه أيها الأمل الغالي،
في ذلك اليوم، سوف ندرك نحن أيضاً
أنك الحياةُ وأنك العدم.
يرنو المَوْتُ بنظره إلينا جميعاً
سيأتي الموت، وستكون له عيناك.
سيكون كتَركِ عادة سيئة،
كأنْ ترى في المرآة
وجهاً ميّتاً ينبعث
كالإنصات إلى شفتين مُطبَقتين
سوف نهبُطُ إلى الهاوية
خَرسين(*).

(*) هذه القصيدة المعروفة لبافيزي مؤرخة بتاريخ 22 من مارس من 1956.



وداعاً للمطلق

كنت قد تقدَّمتُ كثيراً في كتابة هذه الدراسة، عندما أعطيتها لامرأة مستحيلة بالنسبة إلي، لكي تقرأها. هي تشبه ميلينا، ولربما كانت هي نفسها. بعد بضعة أسابيع، قالت لي إنّها، وهي تجوب صفحات الكتاب، قد شعرَت بأنها لا تدرك مغزاه. ولكن عمَّ يجري الحديث هنا؟ ما هو محور هذه التأملات المتردِّدة والمتشظِّية؟ كان لديها انطباع بأنني أدور وأدور حول شيء ما (ربما هي ذاتها؟) من دون أن أسمِّيَه أبداً. توصَّلَت، في المجمل، إلى رؤية كتابة دائرية، مثل الرقصة العمودية التي يؤديها البعوض حول المصباح، في قلب الليل.

لكنّ ميلينا أو كيفما كان اسمها، تمكّنت، عند القراءة الثانية، من استخلاص أن هناك منطقاً عميقاً في المنهجية المختارة. قالت لي: «إن دراسةً حول اللامُدرك ينبغي لها أن تنطلق من الشكل اللّامدرك، أي، أن ندور حول الشجرة من دون أن نلمسها، أن نشير إليها عن بعد أو نكاد، أو نلمس أطراف جذوعها بأطراف الأنامل، على أكثر تقدير». لقد طمأنني هذا الرّأي، ولكنه نبَّهني أيضاً. بعد ذلك، ومن دون تغيير التطور

اللولبي، أجريتُ التعديلات اللازمة حتى يُفهَم أنه، حتى في هذه الكتابة التي تصبُّ في مواضيع متنوعة، كسفينة ثمِلة، هناك محور ثابت: ثلاثة كُتَّاب يتوقون بحياتهم إلى نورٍ يعتقدون بأنهم يرونه في آخر النفق. تتوزّع الإضاءة بشكل أساسي في جُزَيئات أنثوية، وكلُّها تشكِّل استعارة نموذجية للآخر اللامُدرك، للعالم الذي لا نستوعبه إلا جزئياً، لِما هو عابر وليس لذلك أقل استحقاقاً للتقدير.

أي شيء حقيقي أو منشودٍ في الأحلام هو لامُدركٌ بوصفه كلاّ مطلقاً. إن تأكيد هذا الشأن أمر جوهري، لأنه يحفظ القيمة الكبيرة للجزء، للحُجُب العديدة التي تقف ما بين الحياة والموت، للتجربة الصِّرفة بعيداً عن المحاولات التي تنفَّذ لتصنيفها أو فهمها، أي تدميرها. القناعات الراسخة مدمِّرة ومفهوم المطلق مُغرٍ بقدر ما هو عقيم. ولقد ظنَّ ذلك كل من كافكا وبافيزي وبيسوا. لقد عاشوا في محيط كانوا يشعرون بأنه عدائي. أحسُّوا بأن كل شيء حولهم كان زائفاً تقريباً، وسوقياً وبلا أيِّ سحر. مجَّدوا بعض النساء اللائي سرعان ما سيهجرن صفة الحوريات ليتحولن إلى أشخاص من لحم، ورائحة، وكثافة، وملمس، وأحاسيس متعارضة وجسدٍ شبه حيواني. إنّ هذا التقاطع مع ما هو واقعي لم يمنعهم من أن يحبوا، ويعيشوا اليومي، ويكتبوا ويحلموا. قاتلوا وُسعهم ضد عالم متفكك، ولم تكن تلك المعركة بلا جدوى. يبقى أن تثبت ذلك الأعمال، والرسائل، والآثار، والصُّور التي تؤكد الحركة النابضة بالحياة، والاستغاثات، وأيام المجد والسقوط.

ناجين من عصر ضائع، يبدو الكتَّاب، الذين هم أبطال هذه الدّراسة، غريبين في العالم، لكنّهم لم يكونوا ينظرون إلى أنفسهم على هذا النحو، لقد

تحولوا، كلٌّ بأسلوبه، إلى حراس للأسطورة في انتظار أزمنة أفضل. وإذا ما كانوا قد تمكنوا من تأليف حكايات وروايات وأشعار كثيفة فذلك لأنّهم، في لحظة ما، تنازلوا عن الأدب المثالي. وإذا كانوا قد استطاعوا أن يحبوا، وإن جزئياً، فذلك لأنهم تغلبوا على يوتوبيا الحب. لقد حطّ ثلاثتهم من قيمة الحياة حتى يتمكنوا من إبرام معاهدة متذبذبة معها.

بل أكثر من ذلك: إذا كنتُ أنا قد استطعت أن أنهي هذه الأسطر المُضنية والمراوغة، فذلك لأنني منذ البداية قررتُ أن أتنازل عن نموذج الدراسة التّامة. إنّ تفاؤل الإرادة لِغرامشي Gramsci، والحس المتمرد والعبثي لِكاموس Camus، والمفهوم السارتري الذي يفيد أن الوجود يسبق الجوهر قد قادت جزءاً من خطواتي. أمّا البقية فكانت ثمرة المجهود: قراءة استحواذية لبضع مئات من الرسائل والقصص والأشعار، والروايات والمقالات، واليوميات الحميمية، ومقالات صحفية، وتأملات فوضوية أحياناً، ونقاشات طويلة مع ذاتي ومع من اقتربوا من هذا المشروع المَتاهيّ.

أرى كافكا يصارع الأمواج داخل الماء، والأخشاب الهشَّة التي يحاول أن يتشبَّث بها. أرى بيسوا وهو يشرب في حانات لشبونة القديمة، ويغيِّر هويته باستمرار ويمتثِل «لِمعلِّمين» لم يكن يعرفهم أحد سواه. وأرى أخيراً في بافيزي الرَّجل المُركِّز الذي يَنظِم الجُمل المليئة بالشعرية والوحدة واليأس. أستحضر أيضاً نساءهم البعيدات دائماً وأبداً: أوفيليا Ofelia، كوني Connie، تينا Tina، دورا Dora، فيليسي Felice، ميلينا Milena، فرناندا Fernanda، جولي Julie، ميلِّي Milly، سلمى Selma، غريتي Grete، وأخريات كثيرات رافقنهم في اللحظات الصعبة. فتياتٍ رائعات فهِمنَهم أحياناً، وأحياناً

أخرى لم يعرفْنَ كيف يتصرَّفن معهم، ومع رسائلهم المستنيرة، والثقيلة وغير القابلة للاختصار، ولا مع طريقتهم المراوغة في الحياة والشعور. أحاول أن أتخيَّل هؤلاء الرجال الذين بحثوا بإصرار دون أن يجدوا (أو وجدوا أقلَّ مما كانوا يطمحون إليه)، وفشلوا، وألحُّوا في الطَّلب، وبنوا، مع ذلك، نتاجاً أدبياً انطلاقاً من عناد جنوني جعل منهم نماذج منفردة. إن حلم إدراك الجمال -تلك الإلهة المتمرِّدة- لم يدع لهم مجالاً للراحة.

أتذكَّر الآن إصرار الفرنسي ألان مياند Alain Meilland على خلق الوردة الكاملة: ساقٌ طويلة، خمس وثلاثون بتلة من حرير، برعمٌ مخروطيُّ الشكل وحياةٌ مضمونة لخمسة عشر يوماً سعيداً. وردة مياند لا أشواك لها ولا رائحة. وردة مياند ليست وردة. تهمُّني الورود وقصص العشق التي تولد هكذا فقط، وإن دامت يوماً واحداً مثل الفَراش، والورود المتليِّفة، والورود ذات الأشواك، وتلك التي ببتلات وسيقان ناقصة. كثيراً ما يقتل مثال الجمالِ الجمالَ، وحتى التناسق الرائع بوسعه أن يخنقنا.

منذ سنوات، بينما كنت أحضر ورشة للفن، تنبَّأ المعلِّم بمخاوفي كمبتدئ وقال لي إنّه لا يوجد شيء أقلَّ تعبيراً وأكثر بروداً من الورقة البيضاء. «عليك أن تُدفّئَ الورق»، قال لي. وهكذا، بخطوط متلعثمة، بدأت الرّسم. وذات ليلة، اعتقدتُ بأن العمل كان قد اكتمل. لكن، لا أدري إذا ما كانت ضربة فرشاة زائدة، أو دعكة من يدي، أو جرَّة قلم ما غير مقصودة قد تواطأت ضدي لكي يذهب في ثانية، عملُ عدة أشهر. لِدهشتي، عندما عرضتُ على معلِّمي ما جرى، وأنا في غاية الأسف، نظر إليَّ بشيء من الانبهار، وقال لي: «استغلَّ هذه البقعة بشكل جمالي، ادمجها في عملك». كان ينبغي أن يمرَّ وقت

طويل قبل أن أدرك ما تخفيه هذه الكلمات. الآن أعتقد أنه في تلك البقعة يكمن جزء كبير من سرٍّ حياة ما. لا أوافق أولئك الذين يكرِّسون أنفسهم لتجنيبنا عناءات الحياة وتصدّعاتها. إنّني لا أدعو إلى التّصدّي لأخطار الحب عبر الاستغناء عنه. فلا أريد أن أرى في حديقتي وردة «مياند» النقية والطاهرة. لكنّني في بعض الليالي، لا أستطيع أن أتوقف عن الحلم بها. هل حاول كافكا وبيسوا وبافيزي كذلك الوصول إليها؟ أوَلسنا جميعاً مُصرِّين على هذا الاستكشاف السخيف؟ الباحثون عن الذهب جحافل، هل ذلك كفيل بإثبات وجود الذهب؟ إنّ هذه الدّراسة التي تنتهي هنا، تحاول، على نحو ما عصيٍّ على الوصف، ملتبسٍ لكنّه مُلِحّ، أنْ تُلقي الضوء على بعض جوانب هذا اللغز الأبدي.

الهوامش:

1. جيان براكا، «Can the subaltern ride?»، ديانا بيردون، صص 916–933.
2. خورخي لويس بورخيس، المكتبة الشخصية، «مقدِّمات»، أليانثا للنشر، ص 13.
3. فرانسيسك ميراجيس كونتيجوك، «قارئ فرانز كافكا»، أوثيَّانو للنشر، ص 20.
4. سيجموند فرويد، «مستقبل وهم»، إسباميريكا، ص 2977.
5. فرانز كافكا، «اليوميات»، توسكيتس للنشر، ص 14.
6. رينر ستاتش، «كافكا، سنوات القرارات»، سيغلو XXI للنشر، ص 404.
7. فرانز كافكا، «رسائل إلى فيليسي III»، أليانثا للنشر، ص 407.
8. يذكره أندري بريتون في «الإعلان السريالي الثاني»، الديوان، 1913–1966، سيغلو XXI، ص 91.
9. نيكولاس مورِّيا، «كافكا، أدب وعشق»، إل أتينيو للنشر، صص 412–413.
10. فرناندو بيسوا، «كتابات سيرَذاتية، آلية، وللتأمل الشخصي»، إيميثي، ص 111.
11. ريتشارد زينيث، «كتابات سيرذاتية، آلية، وللتأمل الشخصي»، إيميثي، ص 246.
12. تيريزا بيريس، «بيبليوغرافيا مراجَعة لفرناندو بيسوا»، ميكس برازيل، ص 32.
13. فرناندو بيسوا، «بيسوا، عن نفسه»، مارتين كلاريت، ص 27.
14. آنخيل كريسبو، «الحياة المتعددة لفرناندو بيسوا»، سيكس بارَّال، ص 313.
15. دافيد لاخولو، «العادة السيئة السخيفة»، إيل ساجيتوري، ص 314.
16. تشيزاري بافيزي، «رسائل 1926–1950II »، أليانثا، ص 250.
17. فرانز كافكا، «رسائل إلى ميلينا»، لوسادا، ص 205.

18. والتر بينجمين، «كاتب الرسائل»، في كتاب أدورنو، ثيودور و.، 1974: Gesammelte Schrifen، الجزء 11، «Noten zur literatur»، فرانكفورت ديل مينو، ص 586.

19. جيل دولوز وفيليكس غاتاري، «كافكا من أجل أدب الأقليات»، مفاتيح، ص 47.

20. إ. م. ثيوران، «تمارين الإعجاب ونصوص أخرى»، توسكيتس، صص 205-206.

21. رولان بارت، «أجزاء من خطاب عاطفي»، سيغلو XXI، ص 52.

22. نفس المصدر، ص 53.

23. فرانز كافكا، «رسائل إلى فيليسي III»، أليانثا، ص 377.

24. إيدغار روسو، «كيف تكتب رسالة حب»، إيل أتينيو، ص 99.

25. فرانز كافكا، «رسائل إلى ميلينا»، لوسادا، ص 62.

26. نفس المصدر، ص 205.

27. فرناندو بيسوا، «رسائل إلى جواو غاسبار سيمويس»، منشورات أوروبا-أمريكا، لشبونة، ص 43.

28. جانيسي دي سوسا بايفا، «تعدد الأسماء في الرسائل العاطفية لفرناندو بيسوا»، ص 52.

29. دافيد موراو- فيرّيرا، «الرسائل العاطفية لفرناندو بيسوا»، آتيكا، الرسالة رقم 45، ص 18.

30. خوليو رامون ريبيرو، «إغراء الفشل»، سيكس بارّال، ص 118.

31. نفس المصدر.

32. شارل بودلير، «اليوميات الحميمية»، فراتيرنا للنشر، ص 5.

33. فرانز كافكا، «اليوميات (1910-1923)»، توسكيتس، ص 52.

34. يذكره فرانسيسك ميراجيس كونتيجوك في «قارئ فرانز كافكا»، أوثيانو، ص 73.

35. فرانز كافكا، «اليوميات»، توسكيتس، ص 439.

36. نفس المصدر، ص 401.
37. نفس المصدر، ص 395.
38. نفس المصدر، ص 125.
39. فرانز كافكا، «رسائل إلى ميلينا»، لوسادا.
40. فرانز كافكا، «اليوميات (1910-1923)»، توسكيتس، ص 345.
41. فرناندو بيسوا، «كتابات سيرذاتية»، إيميثي، ص 35.
42. نفس المصدر، ص 90.
43. أنطونيو تابوكي، «صندوق مليء بالناس»، تيماس، ص 95.
44. فرناندو بيسوا، «كتاب القلق»، سيكس بارّال، ص 69.
45. تشيزاري بافيزي، «مهنةُ العيش»، بروغيرا، ص 232.
46. سيغموند فرويد، «دراسات حول الهستيريا»، إسباميريكا، ص 74.
47. ساندور ماراي، «المرأة العادلة»، سلاماندرا، ص 206.
48. تذكره ليليان فون دير موهينو في مقال يشير إلى ذلك.
49. سيغموند فرويد، «حول التدهور الأكثر شيوعا للحياة العاطفية»، إسباميريكا، ص 97.
50. «وثائق سريالية»، كوادراتا، ص 62.
51. رولان بارت، «أجزاء من خطاب عاطفي»، سيغلو XXI، ص 45.
52. سيرخيو جيفوني، «تاريخ العدم»، أدريانا إيدالغو للنشر، ص 142.
53. خوان دافيد لاسيو، «خمسة دروس حول نظرية جاك لاكان»، خيديسا، ص 53.
54. كلاريس ليسبيكتور، «الماء الحي»، دار نشر روكو (ريو دي جانيرو،البرازيل)، ص 20.
55. ميلان كونديرا، «الخلود»، توسكيتس، صص 404-405.
56. ساندور ماراي، «المرأة العادلة»، سلاماندرا، ص 254.
57. زيغمونت بارمان، «حب سائل»، خزانة الثقافة الاقتصادية، ص 17.
58. مرتين سمود، «لسان امرأة»، ليترا بيبا، ص 115.

59. أندري تاركوفسكي، «النحت في الزمن»، منشورات ريالب، ص 64.
60. فرانز كافكا، «اليوميات»، توسكيتس، ص 177.
61. فرانز كافكا، «رسائل إلى فيليسي III»، أليانثا، ص 23.
62. أجزاء من رسائل إلى ميلينا مذكورة من قبل دولوز وغاتاري في «كافكا من أجل أدب الأقليات»، مفاتيح، ص 36.
63. فرانز كافكا، «رسائل إلى ميلينا»، لوسادا، صص 145-146.
64. ذكره دانييل ديسماركيست في «كافكا والفتيات»، إيداف، ص 229.
65. ذكره آنخيل كريسبو في «الحياة المتعددة لفرناندو بيسوا»، سيكس بارّال، ص 189.
66. أنطونيو تابوكي، «صندوق مليء بالناس»، تيماس، ص 203.
67. تشيزاري بافيزي، «مهنةُ العيش»، بروغيرا-ألفغوارا، ص 101.
68. نفس المصدر، ص 93.
69. ماريو بارغاس جوسا، «القصة السرية لرواية»، توسكيتس، صص 7-8.
70. فرانز كافكا، «القصص الكاملة»، لوسادا، ص 39.
71. رولان بارت، «الدرس الافتتاحي»، سيغلوXXI »، صص 127-128.
72. خورخي تيير، «حول العالم الذي أسكن فيه حقّاً»، بالدييبا-سانتياغو، ص 77.
73. مرتين هوبينهاين، «لماذا كافكا؟»، بايدوس، صص 108-109.
74. فرانز كافكا، «القلعة»، إيميثي، ص 55.
75. نفس المصدر، ص 384.
76. فرانز كافكا، «رسائل إلى فيليسي III»، أليانثا، صص 586-587.
77. فرانز كافكا، «القصص الكاملة»، لوسادا، ص 22.
78. فرانز كافكا، «المحاكمة»، إيميثي، ص 243.
79. فرانز كافكا، «القصص الكاملة»، لوسادا، ص 22.
80. فرانز كافكا، «أمريكا وقصص قصيرة»، إسباميريكا، صص 78-79.
81. فرانز كافكا، «اليوميات»، توسكيتس، صص 47-48.

82. فرانز كافكا، «تأملات»، إيديهات، ص 149.
83. فرناندو بيسوا، «كتابات سيرذاتية، آلية وللتأمل الشخصي»، إيميثي، صص 126–127 و131.
84. فرناندو بيسوا، «النتاج الشعري»، دار نشر نوبا أغيلار، ص 605.
85. فرناندو بيسوا، «كتاب القلق»، إيميثي، صص 101 و138.
86. تشيزاري بافيزي، «حوارات مع ليوكو»، سيغلو بينتي، ص 47.
87. نفس المصدر، صص 1–2.
88. تشيزاري بافيزي، «وظيفة الشاعر»، نويبا بيسيون، ص 9.
89. تشيزاري بافيزي، «رسائل 1926–1950»، 1، أليانثا، ص 300.
90. تشيزاري بافيزي، «مهنةُ العيش»، بروغيرا–ألفغوارا، ص 161.
91. دافيد لاخولو، «العادة السيئة السخيفة»، إيل ساجيتوري، ص 291.
92. تشيزاري بافيزي، «مهرجان أغسطس» (الجزء الأول)، سيكس بارَّال، ص 190.
93. نفس المصدر، ص 191.
94. تشيزاري بافيزي، «الصيف الجميل»، غويانارتي، ص 16.
95. دافيد لاخولو، «العادة السيئة السخيفة»، إيل ساجيتوري، ص 116.
96. تشيزاري بافيزي / بيانكا غاروفي، «النار الكبيرة»، ستيلكوغراف للنشر، ص 14.
97. تشيزاري بافيزي، «احتفالات أغسطس» في «الروايات الكاملة»، الجزء الأول، سيكس بارَّال، ص 129.
98. تشيزاري بافيزي، «من بلدك»، سيكس بارَّال، ص 28.
99. سيغموند فرويد، «الانزعاج في الثقافة»، إسباميريكا، ص 1695.
100. سيغموند فرويد، «ما وراء مبدأ المتعة»، إسباميريكا، ص 2540.
101. خوسي إ. ميلهانيينتي، «أزواج غريبون»، بايدوس، ص 30.
102. أوكتابيو باث، «متاهة الوحدة»، خزانة الثقافة الاقتصادية، ص 217.
103. تشيزاري بافيزي، «رسائل 1926–1950»، الجزء الأول، أليانثا، ص 39 و4.

104. لويس غروس، «الجسد»، أتريل للنشر، صص 27-28.
105. فرانز كافكا، «رسائل إلى فيليسي III»، أليانثا، ص 141.
106. نفس المصدر، ص 146.
107. جيل دولوز وفيلكس غاتاري، «كافكا من أجل أدب الأقليات»، كلابيس، صص 63-64.
108. جيل دولوز وفيلكس غاتاري، «كافكا من أجل أدب الأقليات»، كلابيس، ص 41.
109. فرناندو بيسوا، «عن الأدب والفن»، أليانثا، ص 34.
110. فرناندو بيسوا، «كتاب القلق»، إيميثي، ص 279.
111. أوكتابيو باث، «متاهة الوحدة»، خزانة الثقافة الاقتصادية، ص 68.
112. فرانز كافكا، «عِبَر ومفارقات»، لونغسيلير، ص 167.

نبذة عن المؤلف:

لويس غروس (1953، بوينوس أيريس) أستاذ جامعي وصحفي وكاتب أرجنتيني. صدرت له عدة كتب ما بين الرواية والمقالة والنثر الشعري، من بينها «شعراء سيَنون» (1998)، و«الجسد» (2004). حصل على جائزة «أرخينتوريس» بمسرحيته «الغامضة كلاريس». كما صدر له كتاب شعري في سنة 2008، بعنوان «فينلانديون». وقد وصل كتابه «ما لا يُدرك» إلى المرحلة النهائية من مسابقة المقالات لجريدة «لا ناثيون».

نبذة عن المترجمة:

د. زينب بنياية، من مواليد مدينة تطوان (المغرب)، مُجازة في اللغة الإسبانية وآدابها من جامعة عبد الملك السعدي بتطوان (1997)، وحاصلة على درجة الدكتوراة في اللغة الإسبانية (فرع اللسانيات)، من جامعة غرناطة بإسبانيا (2006). عملت كمترجمة معتمدة لدى وزارة الداخلية لعدة سنوات، وتعمل حالياً لدى وزارة العدل الإسبانية. شاركت في إعداد وتنسيق عدة مناهج لتعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها، وبرامج لتعليم اللغة الإسبانية للأجانب.

ما لا يُدرك..

يدور كتاب «ما لا يُدرك» حول جانبٍ مهمّ من حياة ومؤلفات فرانز كافكا، وفرناندو بيسوا، وتشيزاري بافيزي. لم يستطع أحد من هؤلاء الكتّاب أن يُنشئ روابط ثابتة مع الآخرين، ولا مع الزمن الذي عاش فيه، ولا مع الحياة بوجه عام. لكن العلاقات التي أقامها هؤلاء مع النّساء كانت إشكالية إلى حدٍّ كبير، سواء على المستوى العاطفي أو الجسدي، وقد كان صعباً عليهم، بوجه خاص، أن يصلوا إليهن. لذلك، يقول لويس غروس: «ركّزتُ على النساء، تحديداً، لأني أرى فيهن صورة ممكنة لما لا يُدرك، واستعارة نموذجية لكل ما يُسعى إليه بتعطّش لا يُروى للمُطلق».

وهكذا فالكتاب يتطرق إلى مواضيع ذات صلة مثل الرغبة، والموت، والكتابة، والجنس الرسائلي (والذي يصبح هنا اعترافياً بامتياز)، والوجود الممكن الذي يتغذى من المستحيلات.

المعارف العامة
الفلسفة وعلم النفس
الديانات
العلوم الاجتماعية
اللغات
العلوم الطبيعية والدقيقة / التطبيقية
الفنون والألعاب الرياضية
الأدب
التاريخ والجغرافيا وكتب السيرة
أطفال وناشئة

كلمة
KALIMA

هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة
ABU DHABI TOURISM & CULTURE AUTHORITY

9 789948 174158